

**AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN**

Decana

Dra. Mercedes del Valle Leal

Vicedecano

Mg. Santiago Rex Bliss

Secretario Académico

Prof. Sergio Oscar Robín

**Director del INSIL - Instituto de Investigaciones Lingüísticas
y Literarias Hispanoamericanas**

Dr. Guillermo Siles

RILL - Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas/
Nueva época. ISSN: 2250-6799

Comité científico:

Dr. Christian Plantin (Universidad de Lyon 2, Francia)

Dra. Elena Malvina Rojas Mayer (Universidad Nacional de Tucumán/CONICET, Argentina)

Dra. Elvira Narvaja de Arnoux (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Dra. Magdalena Viramonte de Ávalos (Universidad Nacional de Córdoba/CONICET, Argentina)

Dr. Giovanni Parodi (Universidad Católica de Valparaíso, Chile)

Dra. Marta María Baralo (Universidad Antonio de Nebrija, España)

Dr. Reinhold Werner (Universidad de Heidelberg, Alemania)

Dra. Beatriz Gallardo (Universidad de Valencia, España)

Dra. Juana Marinkovich (Universidad Católica de Valparaíso, Chile)

Dr. Cristián Santibáñez (Universidad Diego Portales, Chile)

Dra. Marie-Christine Pollet (Universidad Libre de Bruselas, Bélgica)

Dra. Guiomar Ciapuscio (Universidad de Buenos Aires/CONICET, Argentina)

Dra. María Marta García Negroni (Universidad de Buenos Aires/CONICET, Argentina)

Dra. Paula Carlino (CONICET, Argentina)

Dra. María del Carmen Tacconi (Universidad Nacional de Tucumán/CONICET, Argentina)

Dra. Victoria Cohen Imach (Universidad Nacional de Tucumán/CONICET)

Dra. Ana María Ávila (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Dra. Constanza Padilla (Universidad Nacional de Tucumán/CONICET, Argentina)

Dra. María Elena Villecco (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Dra. Silvina Douglas (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Dra. Silvia Maldonado (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Dr. Julio César Sal Paz (Universidad Nacional de Tucumán/CONICET, Argentina)

Dr. Guillermo Siles (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Coordinación editorial de este volumen:

Dr. Guillermo Siles (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Comité científico y de referato de este volumen:

Dra. Graciela Batticuore (Universidad de Buenos Aires/CONICET, Argentina)

Dr. Alberto Giordano (Universidad Nacional de Rosario/CONICET, Argentina)

Dra. Francine Masiello (Universidad de California, Berkeley, USA)

Prof. Jorge Monteleone (Universidad de Buenos Aires/CONICET, Argentina)

Dr. Wolfram Nitsch (Universidad de Colonia, Alemania)

Dra. Francisca Noguerol Jiménez (Universidad de Salamanca, España)

Dra. María Ángeles Pérez López (Universidad de Salamanca, España)

Dr. Néstor Ponce (Universidad de Rennes II, Francia)

Dra. Laura Scarano (Universidad de Mar del Plata/CONICET, Argentina)

Diseño de tapa y maquetación: Tropa Circa Artes Gráficas

Este volumen se ha realizado en el marco de las tareas de difusión del Proyecto de Investigación, subsidiado por la Secretaría de Ciencia, arte e innovación tecnológica, de la Universidad Nacional de Tucumán (SCAIT): *Sujetos, subjetividades, representaciones y escrituras íntimas en textos de literatura latinoamericana*, dirigido por el Dr. Guillermo Siles.

RILL es una publicación periódica del INSIL, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

Dirección postal: Av. Benjamín Aráoz 800. San Miguel de Tucumán, Argentina, (CP 4000).

Página web: www.insil.com.ar

Índice

Ciudades visibles: la composición poética del paisaje urbano

OMAR CHAUVIÉ.....7

Una "francesita" entre monjas dominicas de Arequipa.
La evocación de Flora Tristán

VICTORIA COHEN IMACH.....19

El sujeto y su otro en la poesía argentina de estos tiempos

ANAHÍ MALLOL.....31

La vida sigue: 3 poetas recientes

SILVIO MATTONI.....43

Cartas de una joven poeta

SOLEDAD MARTÍNEZ ZUCCARDI.....53

El abandono y la pérdida de la mirada.
El sujeto imaginario en *Febrero 72 / Febrero 73*
de Héctor Viel Temperley

EZEQUIEL NACUSSE.....61

El espectáculo debe continuar: 15 años de *Monstruos*

CECILIA PACELLA.....69

Sexualidad y sentimientos. La escritura de Osvaldo Bossi

GUILLERMO SILES.....75

Su rostro es una inmensa cabellera de adolescente perdida.
Héctor Ciocchini: experiencia e intimidad

CARLOS SURGHI.....83

El Yo y el sujeto ¿Qué nos enseña la escritura de Fernando
Pessoa?

ALFREDO YGEL.....89

Ciudades visibles: la composición poética del paisaje urbano

OMAR CHAUVIÉ
Universidad Nacional del Sur

RESUMEN

La poesía es uno de los tantos terrenos de anclaje para el imaginario en recomposición de la ciudad en la posdictadura argentina. En centros urbanos y pueblos escrituras y soportes diversos proponen espacios a recorrer y usufructuar, que han de transitarse con los necesarios cuidados y precauciones, no exentos de obstáculos, y que recuperan su potencial comunicador y articulador aun en estado de alerta frente a los acontecimientos. Un ejercicio efectivo fueron las publicaciones murales y el desarrollo de poéticas que remiten a una forma de la deriva urbana, como la que desarrolla el bahiense Fabián Alberdi; distintas ciudades recibieron esa visita con textos poéticos e imágenes que son vehículo de una interpretación y también una forma de interpelación de lo urbano, en estas revistas de grandes dimensiones y diseño el orden de las columnas y los materiales con sus jerarquías y sus valores sugieren, como las calles y áreas públicas del espacio urbano, las circulaciones variadas, posibles, aleatorias, los hitos, las vías, las probables detenciones, la regularidades e irregularidades; de la misma manera, la desconexión entre los diversos segmentos que conforman la ciudad, corre pareada con la independencia de cada una de las columnas y notas que componen una revista mural; la organización del material gráfico no es ajena al trazado de un catastro y sus vías de circulación, las dos dimensiones entran en paralelo, la sintaxis de la revista y el ordenamiento urbano proponen un modo de interpretar el complejo y voluble espacio de la ciudad en un momento histórico.

ABSTRACT

Poetry is one of the so many land of anchor for the imaginary in recomposition of the city in the aegentinian post-dictatorship; in cities and towns, writings and various supports proposed spaces to explore and exploit, which will travel with the necessary care and precautions, not free of obstacles, and to retrieve their Communicator and articulator potential still on alert against the events. An effective exercise were the publications murals and the development of poetic that forwards to a form of to the urban derived, as that develops Fabian Alberdi; different cities received that visit with poetic texts and images that are vehicle of an interpretation and also a form of interpellation of urban issues, in these magazines of large dimensions and design the order of the columns and them materials with their hierarchies and their values suggest, as the streets and public areas of the urban space, the varied circulations, possible, random, milestones, routes, likely arrests, the regularities and irregularities; in the same way, the disconnect between the diverse segments that make up the city, runs paired with the independence of each of the columns and notes which make up a mural magazine; the Organization of the material graphic is not alien to the path of a cadastre and their way of circulation, the two dimensions enter in parallel, the syntax of it magazine and the ordering urban proposed a mode of interpret the complex and voluble space of the city in a historical time.

Letra, prensa y muro

La pared exhibe la figura de una joven que inclina ligeramente su espalda acompañando un poema que recorre casi toda la superficie de papel, del centro de la hoja hacia abajo, equilibrado, en breves tramos, ambos se yerguen como los edificios bajos de la ciudad, como las indicaciones del tránsito, como las columnas de luz se estiran en el plano vertical; los cabellos de la mujer son oscuros y largos, lucen recogidos, en parte, un poco más arriba de la frente por unas flores que hacen las veces de vincha, cruzan un hombro descubierto, descienden sobre el torso, para extenderse en una unidad con un lienzo de entramado abierto (en apariencia una tela de pañal o una gaza de enfermería) que completa el collage formando la pollera larguísima que llega hasta el último verso del poema. Fluctuando entre el contraste y la conjunción, la parte superior del cuerpo muestra como detalles destacados el hombro descubierto, un prolijo peinado batido y las flores como adorno que le otorgan un aire de figura noble, con dejos de ícono femenino prerrafaelista para enlazarse con el material sencillo, y aún bajo, del vestido en la parte inferior de la imagen.

Ese retrato traza el marco, el margen de la revista mural *Cuernopanza* e invita a ingresar a una superficie gráfica infrecuente en la ciudad, a recorrer textos e imágenes. Motivos como éste son recurrentes en las ilustraciones de esta publicación, que conformó cinco números entre 1987 y 1994, y de las pintadas murales del grupo *Poetas Mateístas* -que llevaba adelante estas intervenciones urbanas-, firmadas en muchas oportunidades por la artista plástica Sylvia Gattari; son figuras de personas individuales, de mujeres y hombres, muchas veces de mediana edad, personajes barriales, que aparecen en escenarios públicos o semipúblicos como el portal de una casa, entramados en collages con materiales que pueden calificarse como pobres o débiles. No es infrecuente que confluyan de ese modo aspectos que en principio se observan distantes o disímiles en cuanto a lo estético, los formatos elegidos, lo temático; ese tipo de encuentros se repite en las ilustraciones, al interior de los textos, entre los textos. Al recorrer ese mismo número de la publicación, puede hallarse en el otro borde de esa única hoja que funciona como un plano a transitar, un poema de Fabián Alberdi que ensaya en clave paródica una poesía titulada “yerba mala nunca muere” de tonos arrabaleros y recursos de la gauchesca, en la que emplea, obviamente, versos octosílabos, pero en una medida estrófica infrecuente para esos tonos, de cinco versos,

yerba mala de las buenas

cucha de la soledad

te sabe aquel paladar

¿quién te cantó, poesía,

pa' regarnos la ciudad? (*Cuernopanza* n°3).

En estas publicaciones es frecuente que las ilustraciones y, sobre todo, los textos monten y articulen elementos diversos, y aun divergentes, en cuanto al léxico, los tópicos, que pongan en convivencia registros diferentes, como sucede en el poema “Serenata” de Marcelo Díaz, ese texto que desciende paralelo al vestido de la mujer en el periódico mural, que echa mano a hitos de la cultura popular argentina como las letras de los tangos “Golondrina” y “Volver”, la figura de Gardel, la escena costumbrista del balcón y la serenata, así como al personaje Blanca Luz de los poemas de Raúl González Tuñón, pero se define en un modo de composición fragmentario, en base a estructuras breves de cuatro o cinco versos que se van numerando y que internamente, articulan escenas que buscan un modo de ilación que no está dado por los conectores o por la secuencia narrativa sino por la yuxtaposición de los elementos sin más mediación que el corte de verso o los signos de puntuación

III. la soledad

y sus crujidos tristes:

caen plumas y plumas

de soledad,

(era previsible) (*Cuernopanza* n°3)

en una composición en la que las referencias envían al pasado, a los años veinte y treinta, mientras los cortes, la segmentación de las imágenes, sesitúa en las perspectivas de percepción del presente

VIII- con las alas plegadas:

los músicos amigos s'emocionan

le dan al músico cantor

emocionadas

palmadas en la espada

lo llaman gardel

La poesía es uno de los tantos terrenos de anclaje para esa constelación que conforman los destellos de un imaginario en recomposición como el de la ciudad en la posdictadura argentina; en localidades del interior del país como Viedma, San Salvador de Jujuy, Bahía Blanca y, también, ciudades del conurbano, escrituras y soportes diversos proponen lo urbano como un espacio a recorrer y usufructuar, que ha de transitarse con los necesarios cuidados y precauciones, no exento de obstáculos, que había devenido menguado, pero recupera su potencial comunicador y articulador, que, si bien en las escrituras de la época no aparece representado como el paisaje en ruinas que se detecta en mucha poesía de los años noventa, se percibe en estado de alerta frente a los acontecimientos. Un ejercicio efectivo fueron las publicaciones murales, distintas ciudades recibieron esa visita con textos poéticos e imágenes que son vehículo de una interpretación y también una forma de interpelación de lo urbano, en estas revistas de grandes dimensiones y diseño el orden de las columnas y los materiales con sus jerarquías y sus valores sugieren, como las calles y avenidas, edificios y áreas públicas del espacio urbano, las circulaciones variadas, posibles, aleatorias, los hitos, las vías, las probables detenciones, las regularidades e irregularidades; de la misma manera, la desconexión entre los diversos y heterogéneos segmentos que conforman la ciudad, corre pareada con la independencia de cada una de las columnas y notas que componen una revista mural; la organización del material gráfico en una revista no es ajena al trazado de un catastro y sus vías de circulación, las dos dimensiones entran en paralelo, la sintaxis de la revista y el ordenamiento urbano proponen un modo de interpretar el complejo y voluble espacio de la ciudad: este ejemplar de *Cuernopanza* con esa imagen de la mujer que se inclina sobre el poema, con una entrevista central a Jorge Boccanera, poeta oriundo de Bahía Blanca que había pasado su exilio en Centroamérica, acompañada por un dibujo de Gustavo Roldán que muestra un hombre que camina del centro hacia el borde de la página y parece desplazarse en el aire, apenas por encima del piso, casi en un vuelo, flota en la página y en la calle en la que la publicación se expone, resulta un modo de interpretar un orden posible de la ciudad,

en tanto recorrer la revista, que se despliega en su totalidad frente a los ojos del lector como un plano, es ir del centro a los bordes y de la periferia al centro, detenerse, girar, volver atrás.

Estamos frente a un formato que se exhibe de manera directa en el espacio público, sin mediaciones, que se diferencia del libro o la revista convencional, en tanto no se define en ese paso previo informativo y caracterizador que son la portada, las solapas o contratapas, con la necesaria incorporación de datos, imágenes y aun formatos específicos que generan un plan de interpretación y, fundamentalmente, un camino de lectura. Prescinde de esas apoyaturas, que en cualquier producto son, a la vez, demoras para dar con el contenido y que en la literatura son pasos de espera en el proceso de lectura. De esta manera, la publicación mural, al mostrarnos todo el material en una sola página, propone una perspectiva de lectura y de aprehensión de los elementos más heterogénea aun que la de una revista convencional y, a la vez una perspectiva del espacio que habita; como el transeúnte en la ciudad, el lector deriva por la revista mural, va y viene, se pierde, retrocede, se detiene, dobla las esquinas.

Por cierto, la irrupción de medios que comienzan a competir de manera directa con la escritura, no hace que mengüe en medida sustancial esa presencia en las funciones urbanas, por eso sigue resultando provechoso preguntarse por los soportes que en cada época hablan, dan cuenta de, o proponen un orden de ciudad moderna, también de la sociedad, aunque aceptando las transformaciones respecto de cada uno de los momentos precedentes. Entendemos que cada época genera sus propios formatos y recursos y nos preguntamos cómo operan los que emergen en este tiempo de transición.

Percibida por y desde los cuerpos, la ciudad es un espacio donde transitan hombres y mujeres, que asimilan los olores y aromas que van penetrando en sus narices, los ruidos y sonidos que se incrustan en los oídos y, fundamentalmente, las imágenes que estimulan las pupilas. Somos cuerpos que transitan y sienten la ciudad, aunque, en el vértigo de ese tránsito, esa percepción se atenúe, generando la sensación de una cierta desconexión respecto al espacio¹. En el siglo que pasó la experiencia urbana se fue consolidando básicamente visual: se ve y se mira, se reconoce el espacio y se lo incorpora desde esa percepción. Un conglomerado urbano está siempre sujeto a procesos de cambio, con distintas intensidades según las épocas, por un lado, el impacto tecnológico genera nuevas dinámicas, pero también lo hacen, de modo semejante, las condiciones políticas y culturales que se conjugan y coadyuvan en esta transformación. Durante el transcurso de las últimas dos décadas del siglo XX en la Argentina, la sociedad toda se hallaba en la salida de una etapa política represiva y autoritaria; con los cambios paulatinos en el campo político y social, se tiende a restañar los lazos sociales; este proceso se incidirá de manera determinante en los modos de aprehensión de ese espacio, con un lugar particular para la intervención de la escena artística. Esa época cobija textos, formatos y soportes que hablan de distintos modos de hacer, de recuperar, de habitar la ciudad, hablan de cambios que acontecen a partir de transformaciones tecnológicas, pero también, y en muy buena medida, culturales; hay escrituras que remiten a lo urbano y, a su vez, hay intervenciones materiales sobre la urbe de orden muy diverso que hacen a su reconfiguración y, por sobre todo, la resignifican, en tanto muestran, median, derivan sus líneas principales, sus intersecciones, sus vaivenes.

El estado habitual de un conglomerado urbano es la mutación, lo que genera siempre la sensación de una condición caótica; no se trata solo de un mero escenario donde trascurren los acontecimientos, sino de un espacio semiótico de fuerza singular. En diferentes épocas, la es-

1. "Navegar por la geografía de la sociedad contemporánea exige muy poco esfuerzo físico y, por tanto, participación. Lo cierto es que en la medida en que las carreteras se han hecho más rectas y uniformes, el viajero cada vez tiene que preocuparse menos de la gente y de los edificios de la calle para moverse, realizando movimientos mínimos en un entorno que cada vez resulta menos complejo. De esta manera, la nueva geografía refuerza los medios de masas. El viajero, como el espectador de televisión, experimenta el mundo en términos narcóticos. El cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio, hacia destinos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua" (Sennett 1994: 20-21).

critura resultó una de las formas de buscar un orden en ese espacio, de dar con regularidades en ese conjunto o hallar las vías para vertebrarlo; aunque en este periodo lo escrito ya no detente la condición exclusiva de principio organizador de las sociedades urbanas de América Latina, que tuvo en los siglos pasados, cuando la palabra escrita y los grupos letrados –como lo observó Ángel Rama– guardaban como función hallar un orden social allí donde imperaba la ciudad enmarañada y compleja, se hace presente y busca las formas de adecuación y la dinámica necesarias, en el afán de volver más legibles los signos urbanos.

Fragmentos

En esos años se populariza en el país un formato audiovisual, el video clip, que entrama en pocos minutos fragmentos de música e imágenes con la velocidad como signo y recurso, en el que frecuentemente, la imagen fija se combina con la imagen en movimiento, el número de permutaciones visuales que se generan va acompañados por planos que resultan, a veces, difíciles de determinar, por otro lado, los cortes no son graduales, lo que produce una sucesión rápida que impacta y exige al espectador estar más atento y asimilarla información con rapidez. “El video clip rompe la lógica narrativa al generar un discurso sincrético de ‘imposibles narrativos’ (Reséndiz, 1991), que se encuentran fuera de los relatos de la modernidad. Su especificidad expresiva radica en la ruptura espacio-temporal de los elementos audiovisuales” (Reguillo Cruz, 2000:67); el resultado es una percepción fuertemente fragmentada, especialmente de lo visual.

El videoclip reafirma y profundiza una instancia que es común a los habitantes de la ciudad moderna, para cada individuo el conjunto urbano se conforma como una superposición de segmentos aislados, tanto en lo espacial como en lo temporal, tramos fragmentarios que se hilvanan en cada recorrido potencial; la modernidad consolida esa forma de aprehensión en estos dos patrones ordenadores, donde el peatón detenta una percepción desmembrada.

La espacialidad y la temporalidad son instancias que están particularmente segmentadas en la apreciación de las ciudades, así sucede desde los inicios del proceso modernizador, el espacio se aprecia en fragmentos, en tramos aislados, el tiempo es percibido como fracciones que no resultan integradas. En tanto movimientos y acciones se imponen en la individualidad, como propias de personas que pueden circular solitarias, ya desde fines del siglo XIX, con la modernización de las grandes urbes y los cuerpos que circulan nos enfrentamos a una nueva disyuntiva: “el cuerpo individual que se mueve libremente carece de conciencia física de los demás seres humanos” (Sennett, 1994: 26). El habitante, como individuo singular, configura su propio trayecto en el entramado urbano que es, de manera habitual, una incógnita para el resto de las personas que con él transitan, las ciudades –las más grandes y extendidas, las que tienen un desarrollo potencial, las capitales y las más desarrolladas en las provincias– hacen posible ese recorrido y trascienden la noción de lo estrictamente urbano constituyendo un espacio que conforma su propio régimen de valores, de ideas, de percepciones. En esta configuración emergen estructuras culturales, soportes, bienes simbólicos que son capaces de desarrollar representaciones, semblanzas, puestas en espejo de la ciudad. Julio Ramos ve esa condición en las ciudades que se transforman al ritmo de la modernización técnica y cultural al fin del XIX y la entronca con la posibilidad que tiene un objeto cultural central, el periódico, como representación de las metrópolis, en tanto es capaz de materializar como no logra hacerlo ningún otro espacio discursivo en ese momento “la temporalidad y la espacialidad segmentadas distintivas de la modernidad” (1989:123).

Transportes y derivas

A su vez, hay una dinámica particular que excede el ritmo personal, individual, que está dada por los medios de transporte, el espacio urbano se impone en el movimiento, se define en las posibilidades de transitarla. Las ciudades argentinas se pueden transitar todavía en el inicio del último tramo del siglo XX, al paso del caminante con cadencia de *flâneur*, determinado por las lógicas del espacio-tiempo urbanos, al ritmo entrecortado de los transportes públicos. Hay experiencias del pasado que pervive no se retoman de los años precedentes, aunque el individuo que la habita ya esté surcado en su percepción por la rítmica intermitente del video clip; el hombre común atraviesa la ciudad, hace posible un trazado, establece tramos regulares: puede ir del cinturón barrial a la zona céntrica, ese eje puede marcar un trajinar al aire libre con jalones en áreas públicas, abiertas, aquellas en las que es posible desarrollar prácticas comunitarias, intercambiar con otros, intervenir el espacio. Los transportes urbanos, fundamentalmente en las ciudades del interior, realizan una travesía que tiene, de manera casi indefectible, el espacio céntrico como eje; la dinámica que en ese período imponen estos medios, ya forma parte de las percepciones instaladas, de lo acostumbrado, no se trata de la revolución y el vértigo de otros momentos históricos, sino que esa velocidad prevista imprime un modo de buscar, de descubrir, de encontrar, de leer la ciudad.

El transeúnte muchas veces tiene en el espacio urbano una suerte de obstáculo, en general, no encuentra un interés o una atracción, sino que desea o necesita atravesarlo, superarlo (cf. Sennett, 1994: 26), y quien transita en un vehículo experimenta esa situación con más intensidad aún². Por tanto, hay una recepción de lo circundante acorde a la velocidad y la iluminación que modulan un repertorio de imágenes y percepciones, pero también por el peso de las instancias recuperadas de otros momentos históricos, de la posibilidad de volver a transitar libremente, de reactivar y revitalizar las derivas por la ciudad, ya que además del impacto tecnológico, pesan de modo singular las articulaciones culturales y políticas que entran en proceso de recupero, por cierto que, con las necesarias divergencias, ajustes, interrupciones.

En tal sentido, las paredes, un espacio de la ciudad que se percibe de manera inmediata, son un escenario que modula y ensambla travesías políticas, sociales, artísticas; muchas prácticas ligadas al arte en las paredes se hacen presentes en los ochenta y el filo de los noventa con intervenciones concretas como las revistas *Cavernícolas*, *Cuernopanza*, *Megafón* o *Percanta* en los muros de distintas ciudades del país, Viedma, Bahía Blanca, Palpalá, Lanús. Es claro que ésa fue una experiencia que desarrolló una sensibilidad capaz de estructurar una suma amplia de iconografías y singularidades en los modos de observar, algunas aparecen nuevas, otras, por cierto, son usanzas revisitadas, recuperadas o rehilvanadas en ese nuevo contexto. Probablemente el eje de percepción de ese momento no esté tanto en lo nuevo como en aquello recuperado que se resignifica.

Hay un centelleo de experiencias previas y diversas que hace foco en esa escena de los ochenta con la aparición de estas revistas murales en distintos puntos del país, un soporte que combina diferentes formatos como novedad en la continuidad y la acción repetida que muestra la calle, que no es patrimonio de ese momento histórico, porque es bien conocida la experiencia señera

2. “Las tecnologías relacionadas con el movimiento -desde los automóviles a las autopistas continuas de hormigón armado- han posibilitado que los enclaves humanos rebasen los congestionados centros y se extiendan hacia el espacio periférico. El espacio se ha convertido así en un medio para el fin del movimiento puro -ahora clasificamos los espacios urbanos en función de lo fácil que sea atravesarlos o salir de ellos. El aspecto del espacio urbano convertido en esclavo de estas posibilidades de movimiento es necesariamente neutro: el conductor sólo puede conducir con seguridad con un mínimo de distracciones personales. Conducir bien exige señales convencionales, líneas divisorias y alcantarillas, además de calles carentes de vida aparte de otros conductores. A medida que el espacio urbano se convierte en una mera función del movimiento, también se hace menos estimulante. El conductor desea atravesar el espacio, no que éste atraiga su atención” (Sennett 1994: 20).

en 1922 con los dos números de *Prisma* que encararon los jóvenes vanguardistas Jorge L. Borges, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan y Francisco Piñero, que “violó los espacios tradicionales reservados a los anuncios políticos o a la publicidad. Pegada sobre las paredes o kioscos de la ciudad, como un folleto o un volante, *Prisma* compitió con otros textos públicos que impusieron una múltiple lectura” (Masiello 1986: 67); pero, a la vez, abrevan en experiencias más cercanas en el tiempo alternativas y fuertemente políticas, no solo en su contenido sino también en su formato y en sus soporte, como los señalamientos, aquellas intervenciones artísticas en la ciudad con el propósito de ocupar e incluso “copar” esos espacios en los que pudiera dar una acción política, llevadas adelante por artistas como el platense Edgardo Vigo, Carlos Ginsburg o Alberto Greco, entre otros; las antirrevistas, unos pequeños sobres que distribuía Juan Pablo Renzi en los que se desplegaba todo el material a un golpe de vista; los panfletos utilizados como instrumento artístico y, obviamente, de acción política por Luis F. Noé, Roberto Jacoby, Pablo Suarez, el mismo Renzi (cfr. Longoni 2014:57-62), entre muchos otros. En una sólida combinación el modelo estético se asienta en la experiencia vanguardista de los años veinte, pero el gesto de acción directa y de asunción de la caducidad del producto, donde la conexión es formal y de prácticas de difusión, está en los años sesenta y setenta, y que el corte brutal que significó para gran parte de las experiencias culturales la dictadura, lleva a recuperarlos de modos diferenciados. Esos casos sirven como paralelo, como antecedente a esta escena de los ochenta, en tanto, se experimenta atendiendo a los vínculos que exceden el ámbito artístico donde el acontecer diario, la politización, se presentan permanentemente, con grandes diferencias por cierto, pero coinciden en tratar de explotar la capacidad comunicativa, la fuerza contestataria, la faceta comunitaria, el perfil más activo del arte.

Al recomponer esta escena del final del siglo XX surge la necesidad de preguntarse cuál es la percepción de esa ciudad desmembrada, con el peso de la deuda económica, social y política que deja la dictadura concluida y tiene forzosa continuidad en la transición democrática, cuáles son los modos de construcción cultural que deja ese escenario como posibilidad, qué modos de viabilizar las producciones artísticas promueve esa nueva apreciación y recepción de lo urbano.

La lengua cotidiana es un mapa

El bahiense Fabián Alberdi fue un participante activo y gestor de estos proyectos de revistas murales que encontramos encabalgados entre la década del ochenta y la del noventa, y, en forma paralela, bosqueja en su poética esa geografía urbana, diseña el mapa de una ciudad del interior, que en muchos momentos, en sus referencias específicas, es Bahía Blanca, es Viedma, es una ciudad cualquiera de provincia, con diversidad tal que permite captar matices de un espacio urbano que se recompone en la posdictadura, entre los sedimentos del clima represivo; allí da cuenta de un estado posible de la ciudad como paisaje a través de un sujeto poético transeúnte, noctámbulo, *flâneur*, usuario de medios de transporte, observador atento, que en su acción evidencia, como afirma Raymond Williams, que es la mirada la que construye esa instancia compleja a la que reconocemos como paisaje, donde los matices que impone la cultura nos permiten ver, descubrir orden en algo que sin éstos sería caos y sinsentido (cf. 2001:163-170).

Sobre ese paisaje postula los trayectos posibles desde un título que se repite en varios poemas, “del centro a la villa”, así como en cuadros y escenas que repiten esquinas y luces bajas o atenuadas en un momento –los años ochenta– en que los sistemas de iluminación de grandes columnas y sistemas de vapor de gas o las líneas naranjas actuales, eran incipientes fuera de la zona céntrica y arterias principales, por lo cual en el paisaje nocturno la oscuridad aparecía como una continuidad apenas interrumpida por lámparas muy espaciadas en las intersecciones de las calles de los barrios (“el alumbrado público llega/ hasta donde empiezan la chacras” (Alberdi

2013: 96), “las mínimas aberturas iluminadas/ que se suceden una tras otra” (20), “las cortinas bajas/ las puertas entornadas/ y unos pocos rayos colándose/ mínimas fibras luminosas” (91)).

Este sujeto que recorre, que transita a pie el área urbanizada bosqueja el derrotero en el fluir de una acción que no termina de definirse como vagabundeo, en tanto parece anclada en las rutinas. Una ciudad es un artefacto que puede prefigurarse a partir de un individuo que camina y esboza un recorrido, traza un itinerario que también es un discurso. La ciudad, como la revista mural, está compuesta por piezas separadas, el paseante y el lector en ese desorden aparente irán estableciendo ligazones, improvisarán bisagras de sentidos, para establecer nexos, empalmes, entre los lugares y acontecimientos que aparecen desfasados, dislocados.

En esa construcción compleja, el poema logra que los medios de transporte que recorren la localidad se vuelvan tópicos y signos de un trazado con sus hitos regulares (“cabecea la maestra en el ómnibus suburbano”(48), “la quinientos cinco asoma la trompa por Falucho”(67)) que da visibilidad a elementos menores, circunscriptos a lo regional, con los comercios barriales, las estaciones de servicio, las pollerías, las panaderías, desde la rutinaria cadencia que despliegan los nombres (“La Preferida”); también los monumentos locales que se equiparan a los grandes hitos del turismo (“la Fontana di Trevi vernácula” (51)) van disponiendo un paisaje, que no se allana en las imágenes quietas, sino que se enlaza, al modo del videoclip, con la configuración de escenas ligadas al trabajo, con los grandes carreteles que dejan los empleados de Entel, la presencia de los trabajadores de vialidad que “visten de naranja y esparcen grava y brea caliente” (191), el “tipo de defensa civil”(76),el “flautista de la banda de policía” (98)y, del mismo modo, de esas actividades de las que se desconfía, aquellas en las que “se curra sin estilo”,

prestamistas

choferes

mecánicos de motos

kioskeros

conserjes

mozos

vigilantes nocturnos (103);

junto a ellos, la mención de personajes míticos de una barriada, como el vagabundo Sarrasqueta³, de las circunstancias recurrentes que perfilan un paisaje y ciertas rutinas: un mormón que llama a la puerta, el acto simple y repetido de caminar, recorrer las calles, doblar las esquinas todos indagados desde un registro de la lengua que mixtura con libertad referencias de la alta cultura y coloquialismos o jergas. Este esbozo evidencia una serie de constantes que se perciben como imágenes o referencias, pero que también tiene una presencia viva en la lengua, en los giros, cargados de usos comunes, de frases familiares (“la villa”, “he doblado la esquina”), de insultos, en el rescate del material lingüístico que provee la calle.

En esa perspectiva se puede dar lugar a la escena ampliada de la ciudad con sus zonas altas, los suburbios y el cinturón industrial, “esa quinta en el Palihue” (72), “un dúplex en el Ruc-ci” (66),“Villa Perro que en su cómic/ era lo más lejos” (71),el “rumor del polo petroquímico-

3. Se trata de un personaje reconocido, un vagabundo que recorría la barriada con vestimenta antigua y un sombrero de ala ancha.

co”(102), las distancias “de aquí a Miramar tiene veinte minutos” (66), las casas con ventanas que no dan a la calle y puertas sencillas de un barrio periférico presentadas en el detalle (“un pasillito que llevaba a un patio interno”(65)), con el artificio de un decorado en espacio abierto, de cables eléctricos, con “unos postes ahí/ coronados por lámparas/ y gruesos cables” (96), y una sucesión de baldíos, linyeras, potreros, tapiales, patios, puentes ferroviarios, avenidas, paredones, galponcitos, tinglados precarios, que trazan el mapa en los poemas.

Esta poesía lee la ciudad y, al mismo tiempo, la experiencia urbana propicia modos de representación que ingresan a ella a través de la función mediadora de la revista mural. Los recorridos de esta poesía están marcados por los hitos de esas publicaciones. Hay una diferencia instalada en la magnitud de los espacios, así como el espectador de “Cidade/ciy/cité” de Augusto de Campos, el poema “sobre la megalópolis moderna”, siente que “la ciudad aparece como algo inasible y múltiple, que deja extático al paseante” (G. Jorge 2011: 203), el lector y, a su vez, el caminante de la ciudad de provincia se sorprende, descubre, redescubre no sin cierto éxtasis.

Entre la ciudad sitiada y la ciudad del mercado

Pero, ese itinerario que bosquejan los poemas da cuenta de un umbral, del momento previo a una ciudad en la que el imperio del mercado imprimirá transformaciones prontamente; no se observan todavía esos nuevos centros excéntricos que se impondrán y signarán modos de aprehender lo circundante en la década final del siglo XX, esos polos artificiales que constituyen los *shopping centers*, que se establecerán en la vida urbana y con su posición notoria, determinante en la geografía serán capaces de rediseñar nuestros modos de aprehensión, e incluso contribuir a cambios más amplios, lograr, por ejemplo, que en muchas ciudades ya no exista un *centro* en tanto sitio de reunión y de encuentro, efectivizándose, aquilatándose la vida y la percepción en la transitabilidad del centro de compras, en los modos de atravesarlo y habitarlo (cfr. Sarlo 1994 2014: 16), espacio donde se establecen trazados en apariencia arbitrarios, que “responde a un ordenamiento total, pero, al mismo tiempo, debe dar una idea de libre recorrido” (ídem: 18), por lo cual, frente al *centro* tradicional se presenta como una “cápsula espacial acondicionada por la estética del mercado” (ídem,17).

En esta transición, en este momento liminar de las metrópolis operan estos actores, entre esos dos tiempos, oscilan estos poemas, estos formatos y soportes en los que se trata de incidir en el momento y aprovechar la potencialidad de la urbe.

La ciudad aparece aquí como escenario, como plan histórico, como contorno de los acontecimientos y los objetos mínimos; en esta cartografía parece imposible eludir los elementos materiales que ofician de soportes de escrituras, esas superficies irregulares habitadas por carteles, paredones, escrituras de la calle que se irán instalando como hitos de lo que Claudia Kozac llama “literatura visual urbana”⁴. Porque ese escenario que la poesía registra, es también la posibilidad para la Literatura, no son pocos los grupos artísticos y comunitarios emergentes que evalúan en las ciudades los trazados urbanos, la configuración de los jalones de recorridos y reunión como áreas potenciales de la producción artística, atendiendo a que pueden resultar más accesibles que los espacios tradicionales de expresión. Y difundir sus textos en panfletos, afiches, pintadas y revistas murales, será una de esas elecciones, uno de sus planes alternativos; esos medios son la posibilidad en un tiempo que parece agotarlas, que no deja de lado estrategias, en espacios que

4. Bajo esa denominación la autora agrupa diversas manifestaciones ciudadanas como el graffiti/poema, las pintadas, las revistas murales, que estarían en el marco de una literatura “desaforada”, “fuera de sí”, es decir, que se sale de los patrones vigentes, que se establece en sus límites, y que tendrían un carácter experimental, no necesariamente porque propongan una renovación formal, sino a partir del espacio de circulación que eligen, porque “se imprime sobre la superficie urbana” (cf. Kozac 2006: 141-151).

se verán acotados en los años venideros por los procesos de privatización que afectarán no solo a las empresas estatales sino que tocarán de manera directa o indirecta, a todo el espacio público. Allí las intervenciones de los grupos se aproximarán a las prácticas de acción directa, aprovechando esas condiciones del terreno, aquella iluminación escasa y difusa que escolta las travesías del personaje de los poemas de Alberdi, acorde a prácticas semiclandestinas de agitación y promoción, emulando a las prácticas propagandísticas de los partidos políticos, los sindicatos, los activistas en general en sus intervenciones callejeras nocturnas de ese tiempo, las prácticas del muralismo militante de otros momentos históricos dando lugar a una producción que se sabe precedera, de construcción grupal.

El mural militante... es realizado en condiciones de urgencia y sin permiso, muchas veces en forma clandestina, apresurada y riesgosa en algún muro callejero, tiene una duración en general efímera, se supone destinado a desaparecer poco después. Su realización colectiva, incluso anónima, está a cargo de un grupo o brigada, a veces sin formación artística tradicional, y cuyos miembros no se autodefinen como artistas sino como militantes (Longoni, 2014: 153).

Para las formas emergentes de la cultura, habitualmente resulta necesario crear, construir espacios, generar canales, emplazarse en un medio; éstos instrumentos se sumarán, desde un lugar ciertamente minoritario a la trama cultural de ciudades donde podemos observar un flujo singular de incursión al espacio público en los primeros años de la posdictadura y, pocos años después, acercándose a los noventa, no pocas de las prácticas culturales ligadas a lo público se irán corriendo al ámbito privado; así, actividades familiares, grupales o comunitarias como la tradicional salida al cine van dando lugar a prácticas nuevas, que tienden a afincarse en espacios interiores, a partir de cambios tecnológicos como la utilización hogareña de la videocasetera, en tanto útil de reproducción y consumo de productos audiovisuales o el paseo por el centro que es reemplazado por la visita al shopping. Ese espectáculo urbano de transición, la escena de los medios de comunicación y las tecnologías son procesos que inciden sobre los usos y las costumbres y establecen el cuadro y, probablemente, el punto de intransigencia desde el cual los nuevos escritores intentarán modular sus respuestas, que se ligarán entre sí y propondrán maneras de producción y difusión cultural, de la labor de las instituciones, las instancias de consagración, las pautas de acción común. Se vuelve necesario revisar los instrumentos de intervención en el nuevo escenario, atendiendo a las aporías que dejó el paso de la Dictadura, evaluar las prácticas habituales, la posibilidad del libro, de la revista y los escenarios de apertura.

Estos acontecimientos llevan a la inscripción de la poesía en ámbitos de recepción más amplios, muchas veces masivo, que excede el público de elite. En estas producciones la ciudad gana la posibilidad de ser objeto de representación de la poesía, pero también, y aunque sea momentáneamente, en la efímera permanencia que tenían esas manifestaciones, el texto poético integra el panorama, el espectáculo urbano, pasa a ser un jalón posible en los recorridos por la ciudad y bajo ese rango se incorpora como un signo distintivo en ese universo; la producción artística toma distancia de las instituciones e indirectamente de la fetichización del arte y sus consecuencias.

Bibliografía

Textos literarios y publicaciones murales

- Alberdi, Fabián, *fósiles en ámbar*, Bahía Blanca, Vox, 2013.
Cavernícolas, N°1 a 10, Viedma, s/e, 1989- 1995.
Cuernopanza, N°. 1 a 5, Bahía Blanca, 1987-1994.

Megafón, N° 1, Palpalá, 1989.

Percanta, N° 1, Buenos Aires, 1989.

Bibliografía general

Jorge, Gerardo, “La ciudad en la poesía de Augusto de Campos: del conjuro y la ciudad-falansterio a la ciudad moderna pero babélica”, *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, vol. 3, N° 2, 2011, pp. 197-217, Dipartimento di Lingue e Letterature, Straniere Moderne, Università di Bologna.

Longoni, Ana, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014.

Kozak, Claudia (comp.) *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Masiello, Francine, *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*, Hachette. Buenos Aires, 1986.

Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América latina*, México, F.C.E., 1989.

Reguillo Cruz, Rossana, *Emergencia de culturas juveniles. Estrategia del desencanto*. Bogotá, Norma, 2000.

Sarlo, Beatriz, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1994 [2014].

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Sennett, Richard, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza, 1994.

Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Una "francesita" entre monjas dominicas de Arequipa. La evocación de Flora Tristán

VICTORIA COHEN IMACH

Universidad Nacional de Tucumán /CONICET

RESUMEN

El dominio de la vida monástica femenina deja su huella en *Peregrinaciones de una paria*, relato de Flora Tristán (París, 1803-Burdeos, 1844) acerca de su viaje a Perú y estadía en el país entre 1833 y 1834, publicado en París, en francés, en 1837. Este trabajo analiza la evocación de la estancia de Tristán en el convento de Santa Catalina de Arequipa, en diálogo con ideas y sensibilidades de la escritora respecto al catolicismo, con la crítica de la vida claustral femenina y de las órdenes religiosas presente entre los siglos XVI y XIX en Europa y/o América, y con rasgos del proceso secularizador. Muestra que, sin dejar de percibir la clausura como realidad opresiva, esa experiencia le resulta más agradable que la vivida en el convento de carmelitas descalzas de la ciudad y ve de modo relativamente favorable la flexibilidad reinante en la comunidad. Propone en tal sentido que quizás pueda reconocerse en su mirada una permeabilidad a la secularización en curso.

ABSTRACT

The female monastic life and its domain leaves a trace in *Peregrinaciones de una paria* by Flora Tristán (Paris 1803-Burdeos 1844). It is about her trip to Perú and her life there between 1833 and 1834 (published in French in Paris, 1837). This work analyses the memory of Tristán's life at St Catherine's convent with regards to the writer's ideas and sensitivity about catholicism, the criticism on cloistered female life and religious orders between the XVI and XIX centuries in Europe, together with characteristics of the secularizing process. It shows that, even though she sees cloisters as an oppressive reality, she finds this experience much nicer than life within the convent of the Barefoot Carmelite Order in the city and she finds favorable the flexibility shown by the community. Thus, the work proposes that a certain permeability on the ongoing secular process, can be recognized through her memory.

“Aquí estoy de nuevo en el interior de un convento. Pero, ¡qué contraste con el que acababa de dejar! ¡Qué ruido ensordecedor! ¡Cuántas hurras cuando entré! ¡La francesita!, ¡la francesita!, gritaban de todas partes.”

Flora Tristán

El dominio de la vida monástica femenina deja su huella en *Peregrinaciones de una paria*, relato de Flora Tristán (París, 1803-Burdeos, 1844) acerca de su viaje a Perú y estadía en el país entre 1833 y 1834, publicado en París en 1837.¹ El libro expone las alternativas de una travesía motivada por el anhelo de la autora, hija de padre peruano y madre francesa, de obtener apoyo económico y afectivo por parte de la familia paterna y de mejorar así su situación personal. Huyendo de su marido, de quien se halla separada y con quien permanece su hijo, llevando a su hija consigo, se encuentra en una coyuntura difícil que cree poder atenuar poniéndose al amparo de sus parientes peruanos, miembros de un prominente y rico núcleo familiar de Arequipa. Parte, habiendo dejado a la niña en una pensión de la ciudad de Angulema. Llega en septiembre de 1833 a Arequipa, donde reside hasta abril de 1834. Desde entonces hasta julio siguiente, mes en el que toma el barco para retornar a Europa, vive en Lima. No logra en Arequipa ser reconocida por su tío Pío Tristán, como heredera legítima de parte de los bienes de su abuela, únicos disponibles en su caso, no existiendo ya los de su padre.²

En *Peregrinaciones...* lo conventual emerge a través de referencias fugaces y de descripciones y narraciones más extensas sobre todo relativas a Arequipa, pero también a Lima. En cuanto al ámbito arequipeño su mirada se detiene en particular en dos dimensiones, vinculadas entre sí: la existencia en los claustros de Santa Teresa y de Santa Catalina; la historia y la figura de Dominga Gutiérrez, parienta suya que, siendo religiosa, se había evadido de la primera de esas instituciones en 1831.³

Este trabajo integra una investigación más amplia, en parte inédita, que aspira a examinar los términos en los que el dominio de los conventos de monjas es configurado en el relato.⁴ Evaluar esa construcción cobra especial interés si se considera que en *Peregrinaciones...*, ya en el tiempo de los hechos evocados, ya en el de la enunciación, Tristán se muestra crítica frente a dimensiones del catolicismo en general y a aspectos del catolicismo peruano, entre ellos el clero secular y regular.⁵ De modo predominante desde una perspectiva atribuible al menos al presente de la escritura, asigna mayoritariamente a las órdenes religiosas de varones, a ciertas comunidades masculinas o a algunos de sus miembros rasgos negativos: materialismo, corrupción, suciedad, apariencia de estupidez, cobardía, indecencia. La escritora observa en el texto, por otra parte, no haber creído en el catolicismo en la época de su viaje a Perú.⁶ Stéphane Michaud se refiere a su condición de republicana, anticlerical y laica, desde la que se enfrenta a una América española católica que sostiene la superioridad de la raza blanca (2006a: 21)⁷ y Ernesto Rojas Ingunza

1. Sigo en cuanto al año de edición del texto a Stéphane Michaud, quien establece que se publica inicialmente en París en noviembre de 1837 por Arthus-Bertrand, aunque en los volúmenes correspondientes figura el año 1838 (2006b: 663). En adelante cito *Peregrinaciones de una paria* por la edición en castellano, traducción de Emilia Romero, prólogo de Mario Vargas Llosa, estudio introductorio de Francesca Denegri, primera reimposición, Lima, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán / Fondo Editorial, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006; consigno sólo números de páginas de la misma. Confronté los pasajes transcriptos en el trabajo con la versión en francés publicada en Arles por Actes Sud, 2006, *Pérégrinations d'une paria*, préface, notes et dossier par S. Michaud.

2. Me fueron de utilidad para aproximarme a su biografía y/o producción escrita trabajos de Denegri, Vargas Llosa y sobre todo Michaud, y el propio relato; ver Denegri (2006: 35-64); Vargas Llosa (2007: 7-17); Michaud (2006a: 7-28; 2006c: 665-668; 2007: 19-33 e introducciones y cronologías del autor relativas a cada capítulo). Agradezco a César Salas Guerrero la ayuda prestada en el proceso de elaboración del presente trabajo.

3. Abordé el tratamiento de parte de la historia y la figura de Dominga Gutiérrez en el texto, en un trabajo previo (2014) y en zonas puntuales de uno publicado con posterioridad a él (2015). Hay breves referencias al tema en estudios de Armando Guevara Gil (2001: 391-412; 2009: 319-353).

4. La bibliografía revisada hasta ahora sólo ofrece referencias puntuales de interés para el tema, entre ellas las mencionadas de Guevara Gil. Dos trabajos ya publicados forman parte de la investigación mencionada de mi autoría (2014; 2015).

5. Trabajos de Michaud (2006a: 13-14) y de Ernesto Rojas Ingunza (2006: 13-14) se refieren a su posición crítica ante la "Iglesia" en tanto institución y/o el catolicismo peruano.

6. Ver referencias a su religiosidad en Vargas Llosa (2007: 15) y Michaud (2007: introducción al cap. II, 52).

7. No puede determinarse, a mi juicio, si Michaud hace referencia a la etapa correspondiente al viaje a Perú, a la de la escritura o a ambas. Si se atiende al texto, al menos una visualización positiva de lo republicano podría quizás atribuirse a la primera

reconoce una sensibilidad ilustrada en la acusación de mantener a la población en la superstición y la ignorancia, beneficiando así a la elite, que dirige en el relato a la jerarquía eclesiástica peruana (2007: 187). En todo caso, en el momento del viaje se trata de una figura proveniente de una sociedad, la francesa, signada por un acentuado proceso secularizador,⁸ en la que las órdenes religiosas y en general el catolicismo –en funcionamiento hasta entonces en un mundo de antiguo régimen– fueran objeto de medidas adversas en el contexto de la Revolución que llevarían a las primeras casi a desintegrarse, y en la cual el anticlericalismo ejerce significativa gravitación.⁹ Tristán narra en tal sentido en *Peregrinaciones...* haber participado en la revolución de julio de 1830,¹⁰ que clausuraría en su país, como se sabe, el período de la Restauración (1815-1830). Se trata además, como en años posteriores, de una figura sensible a la situación de opresión de las mujeres.¹¹ La elaboración de *Peregrinaciones...* se produce por su lado en lo que diferentes estudios presentan como una etapa de transformación para ella, visible o presente a partir de su regreso a Francia desde Perú, y que afecta a ideas, sensibilidad y modos de intervención de la autora en el espacio social –algo de lo que en parte se da cuenta explícitamente en el relato–. Se destacan en tal etapa su contacto con Charles Fourier y los fourieristas y una estancia en Inglaterra durante la cual se interioriza, entre otros aspectos, respecto de la situación de sectores oprimidos. En 1843 y hasta su muerte, se entrega a la lucha por la mejora de la condición obrera; publica *Unión obrera* (1843) y recorre parte de Francia con dicho fin.¹²

Retornando a la configuración de lo conventual en el texto, el análisis muestra que si en forma mayoritaria Tristán percibe la clausura como realidad opresiva, ofrece en relación con los diferentes monasterios visitados posicionamientos y representaciones disímiles que incluyen la compasión y el malestar ante la rigurosidad del de Santa Teresa pero también la censura ante las transgresiones allí advertidas, una mirada relativamente favorable frente a la flexibilidad contemplada en el de Santa Catalina y la dificultad para comprender el sentido de la vida, notablemente laxa, llevada en el de la Encarnación de Lima.¹³

En trabajos precedentes, a partir de aportaciones historiográficas, abordé la situación de los conventos en el ámbito hoy peruano de la Colonia, en especial de sus postrimerías, y del resto del siglo

(252) mientras es factible adjudicar al menos a la segunda distintas perspectivas negativas respecto al clero. Denegri propone que Tristán, que ha crecido “en una Francia liberal regida por la ley moderna del Estado de Derecho” se identifica, con anterioridad a su viaje a Perú, con perspectivas vinculadas al racionalismo ilustrado y a la ideología republicana (2006: 53).

8. Entiendo el concepto de secularización en términos de Roberto Di Stefano, para quien constituye “un proceso multidimensional –de recomposición, más que de evicción de la religión– que se verifica en algunas sociedades –y no en todas de la misma manera–” consistente entre otras cosas en “la pérdida de las referencias religiosas de ciertas concepciones, instituciones o funciones sociales” y en la delimitación en consecuencia de esferas distintas para áreas como la religión, la política, la economía (2012: 199).

9. Ver en relación con el proceso secularizador indicado y/o la situación del monacato femenino en el siglo XVIII y durante y con posterioridad a la Revolución Francesa, y/o el anticlericalismo en la Francia decimonónica trabajos de Jesús Álvarez Gómez (1990), Bernardino Llorca, Ricardo García-Villoslada y Juan María Laboa (2004; 1999), Jo Ann Kay McNamara (1999), René Rémond (2001). Las órdenes religiosas de mujeres se ven afectadas por medidas revolucionarias como la suspensión de la formulación de votos monásticos y, en dos ocasiones, la disolución de los monasterios, en un caso al menos con la excepción de los empleados como hospitales (McNamara, 1999: 484-487). Señalamientos de Álvarez Gómez permiten pensar que las mismas se hallan en proceso de recuperación con posterioridad a la Revolución (1990: 518, 521-525); no puede establecerse con seguridad a partir de ellos, sin embargo, a mi juicio, el ritmo de esa recuperación.

10. “Yo había asistido a las jornadas de julio de 1830, pero entonces me hallaba exaltada por el heroísmo del pueblo y no pensaba en el peligro. En Arequipa no vi sino las desgracias que amenazaban a la ciudad” (421).

11. 11. En *Unión obrera* (1843) Tristán hace referencia al papel del claustro en la histórica situación de marginación y opresión de las mujeres. Consulté zonas de la obra, entre ellas el pasaje en cuestión, en una antología de textos de la autora (2003; ver pasaje en página 49). Estudios incluidos en *Historia de las mujeres en Occidente*, dirigida por Georges Duby y Michelle Perrot, brindan señalamientos sobre el hecho de que al menos en ciertos lugares de la Europa de la temprana modernidad, las mujeres de, también al menos, ciertos sectores sociales tienen centralmente dos opciones de vida, la del hogar o el matrimonio, la del convento; ver Elisja Schultz van Kessel (2000: 201).

12. En esta etapa Tristán publica y/o escribe otros textos, entre ellos *Paseos en Londres*, editado en 1840.

13. Analicé la construcción relativa a la estadía de Tristán en el claustro de Santa Teresa en uno de los trabajos de mi autoría referidos (2015); los aspectos de esa construcción mencionados en adelante son tratados en dicho trabajo. La introducción y el primer apartado de este estudio reproducen en líneas generales parte de dicho escrito, parcialmente presente también en uno anterior (2014).

XIX (2010a; 2010b). En líneas generales es importante destacar la existencia de dos tipos de claustros en la América colonial. Alicia Fraschina plantea que, en virtud de sus reglas, constituciones y estilo de vida, hay allí “conventos grandes” o de “monjas calzadas” y “conventos recoletos” o de “monjas descalzas”. Las religiosas que integran los primeros pueden desplegar, sobre la base de concesiones papales y episcopales y en ocasiones de sus reglas, “una vida privada o individual”. Entre otras cosas, les es factible habitar en celdas privadas, en las que viven junto a parientes y criadas y son atendidas por sirvientas. El número de habitantes llega allí a ser elevado debido a la cantidad de integrantes de las comunidades y de quienes las rodean. Las “monjas descalzas” viven en un clima signado por la austeridad y la renuncia personal. Comen en un refectorio común, duermen en un dormitorio compartido, asisten en comunidad a todos los oficios religiosos y dependen del reducido dinero comunitario, logrado mediante limosnas. El número de religiosas es también reducido y hay sólo algunas criadas para el servicio del conjunto (2010a: 50-51).¹⁴ Más allá de ello la vida claustral se muestra en el Nuevo Mundo, como establecen, entre otras autoras, Íride María Rossi de Fiori y Rosanna Caramella de Gamarra, muchas veces y/o en ciertos aspectos en pugna con el ideal de la existencia monástica femenina y con pautas planteadas al respecto por el Concilio de Trento (1545-1563) (2001: 19-32). Es necesario así contrastar la vida en los claustros visitados por Tristán trazada por su descripción, con los tipos indicados. En cuanto a la existencia monacal en el Perú republicano, al menos los que fueran los dos “conventos grandes” de Cuzco persisten hasta principios de los años 1860 en prácticas laxas para luego iniciar un retorno a la observancia.¹⁵

Del estudio de lo conventual en *Peregrinaciones...* se desprende además que algunos de sus modos de percepción resultan en sintonía o coincidentes con trazos de una crítica más general de la vida claustral femenina y de las órdenes religiosas presente entre los siglos XVI y XIX en Europa y/o América, que ostenta un punto de incandescencia en la Ilustración francesa: la representación de los claustros como lugares ante cuya vista, sólo debido a la costumbre, una persona dotada de sensibilidad no se estremece, de la profesión como entierro en vida, de las religiosas o al menos de un conjunto o de una de ellas, en términos de víctimas y la valoración de la libertad en tensión con ese universo.¹⁶ En afinidad con textos y/o discursos precedentes y contemporáneos, Tristán entiende, en efecto, la existencia en la clausura y al menos en parte lo monacal como prácticas adversas a la libertad y la naturaleza y ve con mejores ojos y siente mayor placer personal ante una vida conventual menos rígida y más terrenal. Se trata de modos de percepción en los que podría tal vez, desde otro ángulo, no desvinculado del primero, reconocerse una permeabilidad a la secularización concebida en particular como “la pérdida de las referencias religiosas de ciertas concepciones, instituciones o funciones sociales” (Di Stefano, 2012: 199),¹⁷ y/o trazos de una “secularización individual”, aquélla ligada a “la pérdida de referencias religiosas en las conductas individuales” y visible en variables como la “manifestación de proposiciones críticas respecto de la Iglesia, del clero o incluso de la religión”.¹⁸ No por ello, sin embargo, la autora se muestra concesiva ante la inobservancia de principios que parece juzgar

14. Palabras entre comillas en página 51.

15. Ver Kathryn Burns (2008: cap. VII).

16. Abordé esta crítica en trabajos previos (2010a; 2010b; 2014). Entre otros estudios historiográficos útiles para visualizarla, ver los de McNamara (1999), Rémond (2001), Di Stefano (2007a; 2007b), Fraschina (2010b).

17. Ver definición citada *supra*, nota 8. Es posible pensar que Di Stefano alude a concepciones de índole social y por ende a una pérdida de referencias que excede lo individual; la formulación en la que emerge el término “concepciones” parece invitar a suponerlo: “(...) y que consiste en la pérdida de las referencias religiosas de ciertas concepciones, instituciones o funciones sociales provocada por ciertos procesos políticos (como la formación del Estado) (...)” (2012: 199). Entiendo aquí permeabilidad como la participación de un sujeto o un texto en una corriente, por decirlo así, de ideas, sensibilidades y prácticas, a la que al mismo tiempo, sin embargo, aquéllos aportan y enriquecen.

18. La “secularización individual” es uno de los cuatro niveles que Valentina Ayrolo, María Elena Barral y Di Stefano distinguen en la secularización (2012: 11). Su propuesta en tal sentido sigue un planteo conceptual utilizado en la sociología y la historiografía religiosas (Karel Dobbelaere).

rectores de ese tipo de vida y/o del cristianismo: el cultivo de la igualdad y la piedad entre las monjas, la vigencia de la idea de comunidad, la gravitación de una regla y/o el respeto al menos en lo factible a ella, la capacidad para inspirar religiosidad.

En el capítulo titulado precisamente "Los conventos de Arequipa" da cuenta de su estancia de algunos días, ocasionada por la amenaza de un conflicto militar, primero en el de Santa Teresa, de carmelitas descalzas,¹⁹ y luego en el de Santa Catalina, perteneciente a la segunda orden dominica. En diálogo con lo expuesto, y centrado en el relato de su permanencia en este último, las páginas que siguen analizan posiciones y perspectivas de la escritora al respecto, correspondientes ya al tiempo del enunciado, ya al menos al de la enunciación.

Como la lava que anima el volcán

Al comienzo del capítulo, después de destacar el hecho de que Arequipa es una de las ciudades de Perú con mayor número de conventos de varones y mujeres, marca el contraste entre la apariencia de serenidad y el "aire religioso" brindado exteriormente, y la realidad interior. Entre los muros, advierte, "no se encuentra más que agitaciones febriles que la regla cautiva pero no ahoga. Sordas y veladas, hierven como la lava en los flancos del volcán que la encubre" (375). La lectura del entero capítulo permite preguntarse por los alcances otorgados a esta algo enigmática afirmación. Es decir, si es factible pensar en esos términos la historia de Dominga Gutiérrez y las relativas a otras monjas presentes en él y los conflictos y transgresiones existentes en la comunidad de Santa Teresa. E incita a preguntarse asimismo si sus palabras anuncian una exposición tendente a desvelar, a correr el velo.

El relato se centra luego en el yo, que se recuerda experimentando, al pasar delante de los claustros, una opresión en el corazón y un sentimiento de compasión –suscitado también por otros dominios en el relato– por quienes define, al menos en el tiempo de la enunciación, como "desgraciadas víctimas sepultadas vivas entre esos montones de piedras" (375), haciendo al parecer referencia a las monjas, aunque sin que pueda precisarse si abarca al conjunto de las comunidades respectivas o sólo a algunas integrantes.

Se recuerda asimismo contemplando con frecuencia, desde lo alto de la casa en la que reside, el paisaje ofrecido a sus ojos: el volcán, el río, los conventos de Santa Catalina y de Santa Teresa; este último en particular, al que denomina erróneamente de Santa Rosa,²⁰ captura su atención por ser el teatro de los hechos vividos por Dominga. Padeciendo su condición de profesa, ella había huido del claustro dejando en su lecho un cadáver de mujer al que prende y/o hace prender antes fuego con el fin de desfigurarlos y de que sus compañeras la den por muerta en un incendio. Si en un primer momento logra su objetivo, pronto se conoce que se encuentra viva y fuera del monasterio. Su proceder provoca un fuerte impacto en el obispo, en su propia familia y en el convento, y en general en la sociedad arequipeña. Tristán relata haber tomado contacto con Dominga –ya exclaustrada– de manera secreta a causa del "fanatismo" de quienes la persiguen, y haber experimentado por ella un afecto nacido de la simpatía; lo narrado por la monja le suscita el intenso deseo de conocer el claustro de pertenencia y la lleva, al mirarlo a distancia, a recrear sus sufrimientos.

El relato se centra más adelante en el ingreso de Tristán a Santa Teresa,²¹ que cumple con dis-

19. Ver supra, nota 13.

20. Guevara Gil se refiere a tal error en los trabajos citados. En uno de ellos indica que la documentación y la bibliografía relativa al caso de Dominga Gutiérrez señalan que la religiosa pertenece al convento de Santa Teresa. Marca que éste se adscribe a la orden de las carmelitas descalzas, mientras el de Santa Rosa pertenece a la segunda orden dominica (2001: 406).

21. Íride María Rossi de Fiori y Rosanna Caramella de Gamarra indican que el convento que presentan en términos de San José se funda en Arequipa en 1709, como derivación del actualmente denominado San José-Santa Teresa fundado en Cuzco en 1673 (2001: 163, 167, 168).

tintos cometidos. Si responde en primera instancia a su necesidad de refugiarse provisionalmente junto a mujeres de su familia en el contexto de la que sería la batalla de Cangallo,²² encuentra propicia la ocasión para adquirir conocimiento en torno al dominio claustral. Delineándose, al igual que en otros pasajes del libro, como viajera atenta al entorno, señala: “Mi tía y Manuela juzgaron prudente refugiarse y aproveché de esta coyuntura para instruirme sobre los detalles de la vida monástica” (377). Más allá de ello sin embargo, el ingreso parece animado por la aspiración a cumplir con el deseo antes indicado.

Un asilo hospitalario

La estadía de la autora y sus parientas en el convento de Santa Catalina se produce muy poco tiempo después de la estancia en el de Santa Teresa y se debe también a la necesidad de hallar refugio en igual marco de inestabilidad política y militar. Dura seis días, tres más que aquella, y da forma a una experiencia a sus ojos distinta de la vivida en el Carmelo, sin dudas más placentera, aunque igualmente instructiva.²³ “Este convento”, dice, “ofrece un campo tan vasto de observación que me es difícil, aun omitiendo muchas cosas, ser menos extensa de lo que intentaba ser” (395). Es posible en tal sentido suponer que la evocación de esa experiencia así como de lo percibido en su desenvolvimiento se concibe parcialmente como diálogo con la narración acerca de la permanencia en Santa Teresa. Si en ocasiones establece de modo explícito una comparación entre los resultados de las dos incursiones, en otras parece ofrecer elementos para inducir a efectuarla.

La instancia en cuestión muestra a un yo narrador predominantemente complaciente o condescendiente respecto de la existencia en el interior de Santa Catalina, marcada, según expone, por la ausencia de “vida común”, la relativa flexibilidad, cierta adhesión a lo terreno o a lo seglar que incluye en parte una apertura a determinados placeres sensoriales, en ocasiones ligados tanto arte (la música de Rossini) como a la religiosidad (refinamiento presente en imágenes y objetos vinculados con ella). En relación con el primer rasgo en particular, Tristán señala que las celdas del denominado nuevo convento son “pequeñas, pero ventiladas y muy claras” mientras el “antiguo convento”, constituido por “calles y callejuelas en toda dirección”, alberga celdas en las que las religiosas viven como en “pequeñas casas de campo” (388). Es posible en todo caso poner en diálogo estas imágenes con la perspectiva historiográfica. Fundado en 1579, en la actualidad el monasterio se conserva como monumento y abarca una superficie de 20.426 metros cuadrados (Rossi de Fiori y Caramella de Gamarra, 2001: 159, 165-166).²⁴ Datos aportados por Rubén Vargas Ugarte permiten pensar que al menos en el siglo XVIII él resulta afín o puede adscribirse al grupo de los “conventos grandes”. Diferentes prelados intentan reformar en esa centuria el

22. Jorge Basadre señala que siendo presidente de Perú el general Luis José de Orbegoso, se produce el 3 de enero de 1834 un golpe de estado por el que la guarnición de Lima proclama Jefe Supremo provisional al general Pedro Bermúdez. Pronunciándose por Orbegoso, Arequipa se subleva al mando del general Domingo Nieto. Las fuerzas arequipeñas se enfrentan el 2 de abril de 1834 con las de San Román, afín a Bermúdez, en un encuentro favorable a las primeras. Después de un acercamiento entre ambas fracciones, la lucha se reinicia. El ejército de Arequipa ataca a San Román en Cangallo el 5 de abril; éste se considera derrotado y se dirige a Bermúdez para ponerlo al tanto. El coronel Bernardo Escudero, integrante de sus tropas, reúne a miembros dispersos y ataca a Nieto, poniendo a su ejército “en desorden” (1968: 62-71; palabras entre comillas en página 71).

23. Durante la estadía entre las carmelitas descalzas, según se desprende del relato, Tristán experimenta malestar al menos ante aspectos puntuales allí percibidos y la sensación de opresión, pero también interés; frente a la fatiga que tal estadía produce en sus parientas y que suscita su decisión de salir, señala haber hecho “muchas observaciones” y no haberse aburrido (383).

24. De acuerdo a las autoras, en efecto, el convento de Santa Catalina de Sena, perteneciente, según lo indicado, a la segunda orden dominica, es fundado en 1579 por el Cabildo y por doña María de Guzmán, primera priora del claustro. Desde 1568 había funcionado como beaterio de la tercera orden dominicana, con el nombre de Nuestra Señora de Gracia (2001: 159, 165-166).

problema de la falta de observancia de la "vida común" y reducir el elevado número de religiosas, criadas y seglares allí existentes.²⁵ El autor cita un informe fechado en 1796 y dirigido al rey por monjas del claustro en el que se puntualiza que en 1703 Antonio de León consigue que las religiosas se ajusten a la "vida común", que no se cumplía, y que "se observase la Regla de Santo Domingo, aunque mitigada, como se hacía en otros conventos" (1961: 315).²⁶

Volviendo al texto, a veces, sin embargo, el juicio de Tristán sobre el comportamiento ya de la totalidad o de parte de la comunidad, ya de la priora o de ciertas religiosas roza la severidad o se aproxima a ella. En la primera dirección, puede mencionarse la instancia en la que aborda de modo implícito el cumplimiento del silencio y del voto de pobreza. "Hay que creer", dice, "que esas piadosas señoras no hacen voto de silencio ni de pobreza, pues hablan bastante y casi todas gastan mucho" (387). En la segunda, es factible tener en cuenta sus señalamientos acerca de lo que entiende es la bondad en demasía de la priora.²⁷ Relaciona esta condición con un rasgo de la existencia en el establecimiento, el hecho de que cada religiosa procede según su criterio, y le atribuye una de las destituciones de las que la priora es objeto; si en el primer caso no abre juicio negativo sobre el comportamiento indicado, es posible pensar que extiende una sombra sobre él al vincularlo con su manera de ser.

En un número mayor de ocasiones, en cambio, perfila los trazos que exponen la relativa flexibilidad del monasterio como propios de ese espacio, sin presentarlos en términos de inobservancias ni hacerlos objeto de censura.²⁸ Y señala en una oportunidad que estas monjas no "están obligadas" a la realización de las numerosas prácticas religiosas ejercidas por las de Santa Teresa (388). La caracterización se completa en todo caso con rasgos como la amabilidad, la laboriosidad y el ejercicio de la caridad. Aun cuando a continuación puntualiza la gran dimensión de las rentas de la comunidad, que ésta gasta "en proporción a sus mismas entradas" (389), es de interés destacar la distancia existente entre tales señalamientos, y la atribución de ociosidad a las órdenes religiosas o a las monjas en particular y los planteamientos sobre su utilidad presentes en sectores ilustrados y/o considerados liberales en el ámbito europeo y/o en el hoy peruano; concepción esta última que de algún modo y al menos parcialmente parece en cambio trasuntarse en posicionamientos de Tristán en otras zonas del relato. Éste se dibuja por ende como

25. Rubén Vargas Ugarte cita un informe fechado en 1796 y dirigido al rey por monjas del claustro partidarias de la reforma de la institución que intenta implementar el obispo de Arequipa Pedro José Chávez de la Rosa (1788-1805) en el cual se ofrecen datos relativos al tipo de existencia llevada en ella en el siglo XVIII. Se indica allí que en 1703 el obispo Antonio de León consigue reducir a las religiosas a la observancia de la vida común, que no se cumplía, y de la Regla de Santo Domingo, si bien mitigada, según se practicaba en otros monasterios. Esa situación dura hasta 1735; luego la observancia comienza a decaer. El obispo Miguel González o de Pamplona [sic] implementa por ello medidas como el uso de refectorio común y la salida de numerosas seglares e insta a guardar la clausura. Luego tienen lugar los intentos reformistas de Chávez de la Rosa que, según Vargas Ugarte, no resultan exitosos; el autor describe así las consecuencias de la resistencia de las religiosas en tal sentido: "(...) pero como tenía que suceder este desorden trajo también consigo la disminución de las rentas y la escasez y la miseria hicieron que decreciese también el número de las religiosas". Menciona el número de integrantes de la comunidad (ochenta monjas, setenta criadas, diecisiete donadas y setenta y una mujeres ligadas al servicio en oficinas) consignado por ese prelado en un informe al rey de 1796, así como la más reducida cantidad que a su juicio debería operar como límite en cada sector; señala, por otra parte, las rentas anuales disponibles (1961: 315-317; palabras entre comillas en página 317). Ver en la página 309 del texto de Vargas Ugarte referencia a la labor efectuada en relación con el monasterio por el obispo Pamplona, quien buscando restablecer la "vida común" y la asistencia al refectorio, abandonada(s) en parte por la escasez de rentas, le dona una suma de dinero; extraigo de la página 307 el nombre completo, antes indicado, de dicho eclesiástico.

26. Ver nota precedente.

27. Ver al respecto las páginas 389 y 390.

28. En la evocación de lo ocurrido a una de las integrantes de la comunidad, Margarita (el haberse caído de una yegua introducida en el claustro por el padre de una compañera, y la consecuente fractura de un hombro), señala: "(...) que desde aquel acontecimiento las señoras tuvieron que renunciar al hermoso proyecto que habían concebido: hacer construir en un rincón del jardín una caballeriza para tener tres caballos a fin de que cada una de ellas tuviese el suyo" (395). No es posible determinar, a mi juicio, si el calificativo otorgado al proyecto es atribuible a Tristán o más bien a la perspectiva de las religiosas en cuestión. Si se tratase del primer caso, habría que pensar que la escritora estaría visualizando en términos elogiosos una idea que no parece estar de acuerdo con lo usual en la vida claustral al menos durante la Colonia.

resultante de una observación capaz de percibir matices y elementos cuya coexistencia dibuja, considerados desde la perspectiva del lector, una tensión.

No hay que descartar la eventual incidencia en la posición en general complaciente de la escritora su conciencia respecto al hecho, acorde con la información histórica, de que el monasterio se rige por una regla más laxa que la vigente en Santa Teresa. Conciencia visible cuando, después de señalar equivocadamente que él pertenece asimismo a “la orden de las carmelitas”, narra, cabe suponer que por error, que la priora establece que dicha pertenencia se cumple allí “con muchas modificaciones” (387). Sin excluir la eventual gravitación de ese saber, presente incluso en el tiempo de los hechos, una perspectiva que atienda a los trazos mencionados y parcialmente a la visualización de la existencia en el Carmelo arequipeño permite preguntarse, en efecto, si puede reconocerse en la mirada de Tristán –afín en distintos aspectos, como se indicó, a la crítica de la clausura y la vida monástica de larga data en la cultura europea– la impronta de la secularización, entendida en particular en los términos arriba expuestos: una mirada compasiva ante prácticas y usos exponentes del rigor y el sacrificio asignados a la existencia entre los muros, como los percibidos en las carmelitas descalzas, inherentes por otra parte a la orden; no opuesta de modo predominante a la presencia de ciertas prácticas terrenales que la aligeran, como la vista en Santa Catalina. Y es interesante destacar que aun la vida llevada en este último convento es objeto de manera puntual, en el tiempo de la enunciación, de un sentimiento de conmiseración por parte de Tristán, que da cuenta además de una posición negativa acerca de lo claustral sostenida por una prima seglar a propósito de algunas monjas del monasterio, y del deseo de abandonarlo que parece animarlas.

Más allá de lo indicado, o en relación con ello, su permanencia entre las dominicas resulta, como se anticipó en parte, de manera predominante signada por el disfrute personal. El trazado de las instancias del arribo al monasterio y de la partida de él ofrece, de modo tanto implícito como explícito, diferencias con el relativo a la estadía en Santa Teresa. Ingresa ahora a la clausura con posterioridad a sus familiares. La entrada ocasiona un tumulto pues, según indica, una docena de religiosas y una “multitud de negras o zambas” la rodean; las primeras examinan su atuendo y arreglo personal, movidas por una curiosidad alimentada al parecer por su condición de francesa. Situada en el centro de una agitada escena, experimenta temor, primero a la falta de aire y luego, ya sumida en la desesperación, a sufrir un desmayo. El temor en este segundo sentido está asociado, como en la evocación de ciertos sentimientos intensos propios o ajenos en otros pasajes del relato de viaje, a una serie de síntomas corporales; sus piernas se debilitan, se encuentra “bañada de sudor” y aturdida por el ruido. La situación originada por las que define como “esas turbulentas religiosas” (385) y mujeres del servicio, distante de la hierática recepción ofrecida en Santa Teresa, sirve de pórtico a una estancia atravesada, de acuerdo a su narración, por el dinamismo y el placer resultantes de la relativa flexibilidad que allí reina.

La salida, en función de esto, resulta diferente también de la correspondiente al alojamiento en el Carmelo. Se presenta como corolario de días marcados por el esfuerzo de las monjas por hacerles agradable el tiempo allí pasado: “(...) comidas magníficas, meriendas deliciosas, paseos en los jardines y en todos los sitios curiosos del convento”. Sin aludir directamente a la solemne partida de Santa Teresa, pero refiriéndose a la ausencia de “ceremonia” o “etiqueta”, invita a la comparación entre ambas instancias: “Toda la comunidad nos acompañó hasta la puerta, en desorden, sin ceremonia ni la menor etiqueta; pero con un afecto tan verdadero y emocionante que lloramos con las buenas religiosas por el verdadero pesar que teníamos de separarnos”. Puede así contraponerse el llanto apenado del grupo seglar y de la comunidad debido a la necesidad de separarse, con el llanto al parecer de alivio de las mujeres de su familia al dejar a las carmelitas descalzas. A continuación se ofrece ya un explícito contraste entre las dos estadías. “Nuestras impresiones eran muy diferentes de las que sentimos a nuestra salida de Santa Rosa. Esta vez nos retiramos con pena del convento y nos detuvimos muchas veces en la calle para dirigir nuestras miradas hacia las torres del asilo hospitalario que acabábamos de dejar” (402). La clausura,

contemplada desde el exterior, no aparece ya implícitamente, a la manera de lo ocurrido antes, en tanto lugar enfrentado a la "libertad" (383), sino como ámbito acogedor que es posible mirar a la distancia repetidamente y con nostalgia.

En distintos momentos, Tristán atiende a su propia experiencia, se retrata a sí misma entre los muros. Se muestra, una vez rescatada del tumulto por la priora, inicialmente dentro de la celda prioral y luego en aquella que esa figura le asigna, esto es, su "retiro". En ambos casos su mirada registra aspectos a los que atribuye o que connotan comodidad, elegancia, belleza, voluntad de tornar la vida agradable. Muebles, vajilla, cortinas, tapices y almohadones, ropa blanca, incluso objetos e imágenes ligados a la religiosidad están recorridos por alguno(s) o por el conjunto de esos rasgos. Refiriéndose a la celda prioral, señala: "Me llevó enseguida a su grande y hermosa celda y allí, después de haberme hecho sentar sobre ricos tapices y blandos cojines, me hizo traer, en uno de los más bellos azafates de la industria parisién, diversas clases de excelentes bizcochos hechos en el convento (...)" (385). Se detiene luego en la habitación a ella destinada. Invita al lector a imaginar ese espacio que considera digno de funcionar como *boudoir* para, según puede colegirse, mujeres del ámbito francés. Cortinas de seda en color cereza, con franjas en azul y negro, una cama de hierro, cojines para uso de visitantes, banquitos, un altar en el que se apoyan flores naturales y artificiales, candeleros de plata con velas azules, un pequeño libro de misa revestido de terciopelo violeta con un candadito de oro y un igualmente pequeño Cristo de madera hermosamente trabajado y portando, enrollado en su cabeza, un rosario, cuadros compuestos por "ricos" marcos e imágenes de la Virgen y de santa Catalina y santa Teresa (386). Se evoca probando, experimentando sensaciones a partir de algunos de esos elementos; se acuesta en la cama, enciende las velas, toma el rosario y el libro de oraciones, que lee largamente. Agrado visual y voluptuosidad al aspirar el perfume de las delicadas sábanas la atraviesan entonces, al punto que indica: "Esa noche casi tuve el deseo de hacerme religiosa" (386-387).

Si al dar cuenta de la estancia en Santa Teresa alude, sin detenerse en la cuestión, a las celdas preparadas para ella y sus familiares, es posible contraponer los trazos atribuidos a aquellas de las monjas de ese monasterio –utilizadas para meditar, recogerse o descansar–, esto es, la desnudez y la severidad, y a los dormitorios comunes, a su juicio evocadores de lo fúnebre y capaces de producir espanto por su lobreguez, con el encanto y la confortabilidad del clima aquí dibujado.

Al visitar la celda privada de una de las religiosas a quienes –después de señalar que advierte en Santa Catalina un único tipo de aristocracia, la de la riqueza– considera "las reinas del lugar" (389), esto es, Manuelita, vive una experiencia en cierto modo semejante a las ya indicadas. Juzga la comida ofrecida en el refinado marco dado por "hermosas porcelanas de Sévres, manteles adamascados, servicio de plata elegante" y "cuchillos de plata dorada", "una de las más espléndidas y sobre todo de las mejor servidas a que fui invitada durante mi estancia en Arequipa". Ya en el retiro de Manuelita, no tan hermoso, a sus ojos, como el de la priora, pero sí de mayor originalidad, recibe "los honores" por ser, en términos de su relato, "extranjera". Las religiosas quieren que ocupe sola el diván, sobre el cual la vemos –a la manera de la escena antes descrita– recostarse "muellemente" y "apoyada sobre cojines de seda". Si una de las monjas se sienta también sobre un cojín, "con las piernas cruzadas a la moda del país", su prima seglar se acomoda en un sillón, con un cojín a los pies (396).

En la evocación de esta estadía –no exenta, como se vio, de internas tensiones y matices– Tristán se muestra así como una observadora capaz de disfrutar, de plegarse a los placeres materiales presentes al menos en ciertos espacios del convento, de cuyas habitantes, al partir, según lo expuesto, siente tener que separarse. De hecho, relata haber acudido varias veces, antes de dejar la ciudad, a hablar con sus "antiguas amigas" en el locutorio (403).

Bibliografía

Álvarez Gómez, Jesús, *Historia de la vida religiosa*, vol. III. Desde la “Devotio moderna” hasta el Concilio Vaticano II, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1990.

Ayrolo, Valentina, María Elena Barral y Roberto Di Stefano, “Introducción”, en V. Ayrolo, M. E. Barral y R. Di Stefano (comps.), *Catolicismo y secularización. Argentina, primera mitad del siglo XIX*, Buenos Aires, Biblos, 2012, pp. 9-13.

Basadre, Jorge, *Historia de la República del Perú 1822-1933*, t. II, sexta edición aumentada y corregida, Lima, Editorial Universitaria, 1968.

Burns, Kathryn, *Hábitos coloniales. Los conventos y la economía espiritual del Cuzco*, Lima, Quellca, Centro de Estudios Andinos / Instituto Francés de Estudios Andinos, 2008.

Cohen Imach, Victoria, “Toma del hábito y profesión religiosa en *Panoramas de la vida* de Juana Manuela Gorriti”, en Cynthia Folquer y Sara Graciela Amenta (comps.), *Sociedad, cristianismo y política. Tejiendo historias locales*, Tucumán, Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, 2010a, pp. 155-189.

----“Mirar al claustro. Acerca de lo conventual en la obra de Juana Manuela Gorriti”, *Andes. Antropología e Historia*, N° 21, Salta, 2010b, pp. 23-59.

----“El caso de Dominga Gutiérrez en Peregrinaciones de una paria de Flora Tristán”, en Ana Cecilia Aguirre y Esteban Abalo (comps.), *Representaciones sobre historia y religiosidad. Deshaciendo fronteras*, Rosario, Prohistoria, 2014, pp. 337-352.

----“Flora Tristán entre las carmelitas descalzas de Arequipa. Desplazamiento territorial y experiencia”, *Boca de Sapo. Arte, literatura, pensamiento*, era digital, año XVI, N° 20, Buenos Aires, septiembre de 2015, pp. 50-55.

Denegri, Francesca, “Estudio introductorio. La insurrección comienza con una confesión”, en Flora Tristán, *Peregrinaciones de una paria*, traducción de Emilia Romero, prólogo de Mario Vargas Llosa, estudio introductorio de F. Denegri, primera reimpression, Lima, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán / Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006, pp. 35-64.

Di Stefano, Roberto, “El púlpito anticlerical. Ilustración, deísmo y blasfemia en el teatro porteño postrevolucionario (1814-1824)”, *Itinerarios. Anuario del CEEMI*, N° 1, Rosario, 2007a, pp. 183-227.

----“El debate sobre el celibato sacro y los enclaustramientos forzados en el Río de la Plata revolucionario”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, N° 44, Köln-Weimar-Wien, 2007b, pp. 207-234.

----“¿De qué hablamos cuando decimos ‘Iglesia’? Reflexiones sobre el uso historiográfico de un término polisémico”, *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, N° 1, Leioa, Bizkaia, España, 2012; <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Ariadna>.

Fraschina, Alicia, *Mujeres consagradas en el Buenos Aires colonial*, Buenos Aires, Eudeba, 2010a.

----“Las ‘reformas rivadavianas’ en los conventos de monjas de Buenos Aires: 1821-1824”, en Cynthia Folquer y Sara Graciela Amenta (comps.), *Sociedad, cristianismo y política. Tejiendo historias locales*, Tucumán, Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, 2010b, pp. 121-153.

Guevara Gil, Armando, “Entre la libertad y los votos perpetuos: el caso de la monja Dominga Gutiérrez (Arequipa, 1831)”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, N° 28, Lima, 2001, pp. 391-412.

----“Entre la libertad y los votos perpetuos. Las tribulaciones de la monja Dominga Gutiérrez (Arequipa, 1831)”, en *Diversidad y complejidad legal. Aproximaciones a la Antropología e Historia del Derecho*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, pp. 319-353.

Llorca, Bernardino, Ricardo García-Villoslada y Juan María Laboa, *Historia de la Iglesia*

Católica. *En sus cinco grandes edades: Antigua, Media, Nueva, Moderna y Contemporánea*, vol. V. Edad Contemporánea, volumen a cargo de J. M. Laboa, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

-----*Historia de la Iglesia Católica. En sus cinco grandes edades: Antigua, Media, Nueva, Moderna y Contemporánea*, vol. IV. Edad Moderna. La época del absolutismo monárquico (1648-1814), volumen a cargo de R. García-Villoslada y J. M. Laboa, reimposición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

McNamara, Jo Ann Kay, *Hermanas en armas. Dos milenios de historia de las monjas católicas*, Barcelona, Herder, 1999.

Michaud, Stéphane, "Préface", en Flora Tristán, *Pérégrinations d'une paria*, préface, notes et dossier par S. Michaud, Arles, Actes Sud, 2006a, pp. 7-28.

-----"L'édition et ses principes", en Flora Tristán, *Pérégrinations d'une paria*, préface, notes et dossier par S. Michaud, Arles, Actes Sud, 2006b, pp. 663-664.

-----"Repères biographiques", en Flora Tristán, *Pérégrinations d'une paria*, préface, notes et dossier par S. Michaud, Arles, Actes Sud, 2006c, pp. 665-668.

-----"Introduction", en S. Michaud (ed.), *Flora Tristan. La Paria et son rêve*, correspondance établie par S. Michaud, préface de M. Vargas Llosa, 2^e édition revue et enrichie d'inédits, s.l., Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 19-33.

Rémond, René, *Religion et Société en Europe. La sécularisation aux XIX^e et XX^e siècles 1789-2000*, édition revue et mise à jour, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Rojas Ingunza, Ernesto, *El Báculo y la Espada. El obispo Goyeneche y la Iglesia ante la 'Iniciación de la República', Perú 1825-1841*, Lima, Fundación Manuel J. Bustamante De la Fuente / Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

Rossi de Fiori, Íride María y Rosanna Caramella de Gamarra, *El hábito y la palabra. Escritura de monjas hispanoamericanas en el período colonial*, Salta, Biblioteca de Textos Universitarios, 2001.

Schultz van Kessel, Elisja, "Vírgenes y madres entre cielo y tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna", en Georges Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Arlette Farge y Natalie Zemon Davis (eds.), t. III. Del Renacimiento a la Edad Moderna, Madrid, Taurus, 2000, pp. 180-223.

Tristán, Flora, *Feminismo y socialismo. Antología*, edición de Ana de Miguel y Rosalía Romero, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2003.

-----*Peregrinaciones de una paria*, traducción de Emilia Romero, prólogo de Mario Vargas Llosa, estudio introductorio de Francesca Denegri, primera reimposición, Lima, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán / Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.

-----*Pérégrinations d'une paria*, préface, notes et dossier par Stéphane Michaud, Arles, Actes Sud, 2006.

Vargas Llosa, Mario, "L'Odyssée de Flora Tristan", en Stéphane Michaud (ed.), *Flora Tristan. La Paria et son rêve*, correspondance établie par S. Michaud, préface de M. Vargas Llosa, 2^e édition revue et enrichie d'inédits, s.l., Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 7-17.

Vargas Ugarte, Rubén, *Historia de la Iglesia en el Perú*, t. IV. 1700-1800, Burgos, Imprenta de Aldecoa, 1961.

El sujeto y su otro en la poesía argentina de estos tiempos

ANAHI MALLOL

Universidad Nacional de La Plata/CONICET

RESUMEN

El trabajo hace una lectura de algunas poéticas contemporáneas, a partir del cruce entre dos discursividades. El discurso teórico del psicoanálisis de orientación lacaniana, y los discursos poéticos de la poesía argentina reciente (Soares, Laguna, Mariasch, Reches), se responden mutuamente, y nos permiten vislumbrar en qué medida el psicoanálisis como teoría y como práctica responde a una “estructura de sentimiento” (Williams, 2003) de la época y en qué medida la poesía, o al menos la poesía argentina reciente, ocupa un lugar en el medio social, más allá de las discusiones de los años ochenta y principios de los noventa acerca de la relación entre estética y política, o acerca de las posibilidades o imposibilidades de los productos estéticos para entrar en una relación valiosa y productiva con el medio social del que forman parte.

ABSTRACT

This paper is a Reading of Argentinian contemporary poetry made since a junction between two disciplines. Lacanian psychoanalysis theory and argentinian contemporary poetry (Soares, Laguna, Mariasch, Reches) talks with each other, and show us that psychoanalysis as a theory and as a practice responds to our time like an “structure of feeling” (Williams 2003) and that poetry has its space in society, beyond the discussions of 80’s and 90’s decades about poetry and politics and the possibilities of art to be appreciated and productive in our society.

I

Hablar de poesía es, entre otras cosas y, desde hace unos doscientos años, hablar de subjetividad. Y esto referido no sólo al supuesto “yo” expresándose a sí mismo de la vulgata sobre la estética romántica, idea que no ha sido ni deja de ser una fantasía de aula para definir un Romanticismo estereotipado que nunca consistió en eso sino en algo infinitamente más complejo y más interesante¹. Puede tratarse también de la subjetividad propuesta como dispositivo de experimentación². O de una subjetividad sin sujeto, meramente lingüística³. De todos modos, más allá de las concepciones teóricas o teórico-literarias acerca de la subjetividad en la poesía, es corriente encontrarse con algo como un “yo”, con algo como una “subjetividad”, en el curso

1. El tema es desarrollado en toda su complejidad teórica por Lacoue-Labarthe y Nancy, quienes hablan de un “sistema-sujeto” en el marco de una estética trascendental.

2. Kristeva ha planteado al sujeto de la poesía desde Mallarmé a las vanguardias como un espacio para la experimentación con la categoría misma de sujeto.

3. Tal como lo definiera Benveniste.

del poema. Esto no ha cambiado en los últimos tiempos, a pesar del desarrollo de una corriente estética importante y generalizada defensora de ideas como la del “correlato objetivo” eliotiano, o deudoras del minimalismo a lo Carver o William Carlos Williams⁴.

Al mismo tiempo y paralelamente a los despliegues y repliegues de la teoría literaria y de las poéticas hay otra discursividad que se preocupa desde hace más de un siglo por la subjetividad, que hace de ella uno de sus protocolos de estudio y enunciación: el psicoanálisis. Esa discursividad tampoco ha dejado de variar a lo largo del tiempo de acuerdo con los interrogantes que se le iban imponiendo como disciplina. No deja de hacerlo ahora cuando se interroga acerca de los síntomas de la época.

La disciplina, se sabe, nació por la atención especial que puso Freud en un tipo de pacientes que no dejaban de ponerlo en cuestión: las pacientes histéricas. Es decir que la teoría psicoanalítica en sus inicios surgió como una elucubración en torno a esta patología particular y extendió sus alcances hasta abarcar a la mayoría de los seres hablantes bajo la conclusión freudiana que dice que los que parecemos no enfermos somos en realidad neuróticos (es decir, todos neuróticos, excluidos a priori psicóticos y perversos y débiles mentales).

Unas décadas después, en un giro decisivo, pleno de consecuencias, Lacan va a remitirse a Freud como su precursor para releerlo y refundar la disciplina. En un *tour de force* brillante, y no sólo por motivos biográficos, contingentes, sino profundamente teóricos, el punto de partida clínico de Lacan va a ser la psicosis, desde su Tesis de doctorado en adelante⁵. De algún modo la concepción de Lacan se va a generalizar con el correr del tiempo hasta poder abarcar bajo una estructura similar a la de la psicosis, siempre vía Freud, a una parte importantísima de la vida psíquica de la mayoría de los sujetos hablantes. También una parte de los estudios acerca de los síntomas contemporáneos sigue estos desarrollos que engloban la “vida psíquica normal” bajo la estructura conceptualizada de la psicosis.

Sin ahondar teóricamente en esta ocasión en las relaciones entre el psicoanálisis y la literatura, pero muy lejos de aquellas primeras aproximaciones que buscaban los mecanismos inconscientes de los autores en sus textos, y aún de aquellas que los buscaban en los personajes, es posible contrastar ambos discursos, el discurso teórico del psicoanálisis de orientación lacaniana, y los discursos poéticos de la poesía argentina reciente, para hacerlos resonar, para que se respondan mutuamente, para que nos permitan vislumbrar en qué medida el psicoanálisis responde a una “estructura de sentimiento” (Williams, 2003) de la época y en qué medida la poesía, o al menos la poesía argentina reciente, ocupa un lugar en el medio social, más allá o más acá de las discusiones de los años ochenta y principios de los noventa acerca de la relación entre estética y

4. Disiento en esto claramente con la lectura que hace de la cuestión Tamara Kamenszain, quien afirma: “En aquel célebre trabajo *La lógica de la literatura*, Kate Hamburger planteaba, como condición ineludible para que exista un poema, que el sujeto enunciante no sea fingido. Lo que ella denomina yo lírico, entonces, sería un yo real que da cuenta en el poema de la realidad de su experiencia, más allá de que esa experiencia haya sucedido o no en la realidad. Esto diferencia claramente al yo lírico del yo del narrador, ése que siempre es ficticio (por eso la coherencia de la novela no la da su remisión a la experiencia de un sujeto sino a su propia estructura) Hamburger pone dos ejemplos extremos de mediados del siglo XX donde el yo lírico parece a punto de caerse de los límites de su función: la poesía concretista y la poesía política. Hoy, a comienzos de un nuevo siglo, pasa algo parecido con la producción de la nueva poesía argentina de los 90. El yo lírico parece a punto de soltar su función de custodio de la experiencia o, para decirlo de otro modo, los poemas parecen haber abandonado aquella pretensión de intimismo que fue un secreto compartido entre lector y poeta a través de toda la historia de la poesía. Incluso en el vanguardismo post-mallarmeano el guiño cómplice de un yo que despliega ante el lector su condición de puro sujeto de la enunciación, fue a su manera un secreto compartido”. Kamenszain, Tamara (2007, 15). Aún fingido, aún detentando en ocasiones el estatuto de un personaje de ficción, o aún adelgazado hasta no ser casi una subjetividad, o no ser en todo caso un auténtico “sujeto” en el sentido lacaniano, el “yo” sigue presente en la poesía contemporánea y juega un rol determinante en la poética de los autores contemporáneos, como se demostrará a lo largo del presente trabajo, habida cuenta de que la ausencia de experiencia o la carencia de la capacidad de gozar de intimidad, pueden leerse como síntomas contemporáneos, y no dejarían por lo tanto de ser un modo de la experiencia, sólo que no en el sentido de la experiencia neurótica.

5. Dice Horacio Martínez en su trabajo “La psicosis en la obra de Lacan”:

política, o acerca de las posibilidades o imposibilidades de los productos estéticos para entrar en una relación valiosa y productiva con el medio social del que forman parte.

Es a través de esta idea generalizada según la cual algunos mecanismos o características típicas de los funcionamientos psíquicos psicóticos pueden observarse también como determinación de posiciones subjetivas en los sujetos más diversos, que se dejan leer algunas de las figuraciones subjetivas que aparecen en la poesía argentina reciente.

Es posible constatar que hay un amplio espectro de figuraciones subjetivas de diversa índole que abarca desde la llamada neurótica de la histérica al Otro en textos como *Presente Perfecto* de Gabriela Bejerman, al masoquismo perverso de *Un año sin amor*, de Pablo Pérez, hasta llegar a la indiferencia hacia el Otro que no existe en tanto tal, en *El spleen de Boedo* de Fabián Casas. Si bien en estos textos es el lazo amoroso, incluso el lazo institucionalizado del matrimonio, o el lazo parental reducido a su mínima expresión en la relación madre-hijo, pensados desde los funcionamientos neuróticos, los que parecen salvaguardar algo del orden del reconocimiento del Otro o aún del encuentro, como en *La tomadora de café* de Laura Wittner o *El matrimonio* de Marina Mariasch, llama la atención en la poesía argentina reciente es la aparición de sujetos que remiten más a una estructura del tipo de las psicosis que a la de la neurosis.

Ya que no se trata de hacer un censo de tipos clínicos sino de estudiar el modo en que la literatura argentina contemporánea se conecta con el pensamiento psicoanalítico en la medida en que da cuenta, como producto social de su época, de las reflexiones más actuales sobre el lazo social en el campo lacaniano, mediante la presentación de posiciones subjetivas concomitantes a sus enunciados y enunciaciones y a sus usos del lenguaje y la palabra, voy a hacer aquí un breve repaso de algunas de esas teorizaciones para ubicar el objeto de mi investigación.

Freud había definido la diferencia esencial entre las neurosis y las psicosis en base a las relaciones entre las instancias psíquicas; de acuerdo con ellas la neurosis de transferencia corresponde al conflicto entre el yo y el ello, la neurosis narcisista al conflicto entre el yo y el superyó, la psicosis al conflicto entre el yo y el mundo exterior. Lacan (2006a) profundiza esta disyunción con la noción de forclusión. La forclusión del Nombre del Padre es la imposibilidad de acceder al estatuto de lo Simbólico, la imposibilidad de mediar por el lenguaje la experiencia de lo Real, que entonces se manifiesta como extrañeza, por ejemplo en las alucinaciones, las voces, el cuerpo autonomizado o incluso fragmentado. La psicosis se define entonces, por un lado, como la imposibilidad de establecer un lazo social, un lazo con el otro, a no ser con ese Otro de los Otros que es el perseguidor en la paranoia; por otro, lo que caracteriza a las psicosis es la emergencia de la instancia de lo Real en forma masiva, es decir, no mediada por lo simbólico, no mediada por el lenguaje: el cuerpo, la violencia desorganizados.

En las neurosis lo Real tiene otro tipo de aparición. Si nos guiamos por el detallado análisis del *Seminario 10: La Angustia* (Lacan, 2006b), una de las formas de definir la angustia es ésta: cuando el velo que tapa el agujero de lo Real se descorre aparece la angustia. La angustia emerge cuando aparece aquello que no debe ser visto: lo Real sin nombre, que es la distancia insalvable que separa al sujeto de lo que lo rodea por la vía del lenguaje. Por el lenguaje, por el hecho de ser un ser hablante, el sujeto se encuentra desde siempre separado, de los objetos, del mundo, y también de sí mismo. El lenguaje, en el juego entre enunciación y enunciado, en el juego con el pronombre posesivo, vela y devela esta situación de estructura. En ese juego se manifiesta la división subjetiva del neurótico. En ese juego se despliegan las formaciones del inconsciente, los actos fallidos, etc. En ese juego emerge y se oculta lo Real. Cuando falla ese velo entonces, ese Otro por excelencia que es el lenguaje como mediador, lo Real aparece con toda su fuerza.

La sociedad capitalista, ya lo decía Lacan y ha sido estudiado con más detalle recientemente⁶, se ha vuelto maestra de prestidigitación en el arte de velar lo Real, de impedir el encuentro del

6. La bibliografía a este respecto es muy extensa, pero se puede citar a modo de ejemplo Alemán 2001; Recalcati 2004; Ruiz 2004.

ser hablante con su división, por medio de la multiplicación de los velos ilusorios, las mercancías, los fetiches. En este juego la ilusión de la felicidad efímera debe ser continuada a perpetuidad en el consumo y por el consumo. La felicidad efímera del consumo alienta más consumo, el consumo multiplica la felicidad efímera, en un círculo que se alimenta sin cesar en un *feed back* permanente.

Sin embargo, no deja de haber grietas por donde aquello que se reprime amenaza con asomar, con mayor nitidez cuanto mayor ha sido el esfuerzo por reprimirlo. Y esto puede darse bajo dos formas: la melancolización que se adhiere a una pérdida infinita, o la violencia de algunas psicosis que, a su manera, se rebelan contra la emergencia amenazante de lo Real, facilitando ellas mismas la emergencia de lo real desorganizado.

II

Si pensamos la relación del sujeto con el otro y la constitución del lazo social desde el espacio social por antonomasia de la vida moderna, desde Baudelaire en adelante, es decir “la ciudad”; una lectura atenta de algunos autores y poemas muy conocidos de la época y que han recibido atención de la crítica, descubre una manera peculiar de relacionarse con la ciudad, de mirarla, de habitarla y de circular o no por ella⁷.

El modo en que la ciudad y la cultura urbana aparecen en ciertos textos tiene la modalidad de una cultura invasiva, que persigue al sujeto hasta en su intimidad, la viola, al mismo tiempo que se constituye como una cultura del aislamiento, pero no el del poeta en la multitud que celebrara Baudelaire⁸, sino el aislamiento material concreto o el del que está solo en un espacio cerrado del que no puede y/o no quiere salir. Así, si Rubio afirma en el segundo poema de *Música Mala*, llamado “La información”, que “yo mismo edificué un búnker en el living” (p. 11), como un modo de salvación del sujeto respecto del tedio que le produce al “yo” la convivencia con los otros estereotipados, el poema *Punctum* de Gambarotta⁹ se inicia con la presentación de un sujeto deprimido, depresivo y deprimente, que está encerrado en un lugar simétrico, sin cualidades, abstracto y vacío, deshumanizado, una celda carcelaria, una habitación de hospital, de centro de rehabilitación, o un departamento impersonal:

Una pieza

donde el espacio del techo es igual

al del piso que a su vez es igual

al de cada una de las cuatro paredes

que delimitan un lugar sobre la calle.

La bruma se traslada a su mente

vacía, no sabe quién es...

7. Este aspecto se analiza con mayor detalle en Mallo 2010.

8. Sobre todo, como lo ha señalado Benjamin, en *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa*.

9. Nota: las citas de *Punctum* se harán sin número de página dado que han sido tomadas de la publicación virtual del poemario, posterior a su publicación impresa.

Esta ubicación del sujeto en un espacio cerrado desprovisto de atractivo y de atributos reaparece con frecuencia. En *Metal pesado*, de Alejandro Rubio, el “yo” ve, piensa y escribe, atarido “en mi cuarto de pensión” (p. 17). Cuando viaja en tren, por el Oeste suburbano de Buenos Aires, lo que se describe es lo que transcurre más allá de las ventanillas¹⁰. Incluso, cuando hay una descripción de tipo sociológica o referencial, como en “El conferenciante”, donde se dice

Los que matan por una bicicleta.

Los que matan por una campera.

Los que matan por diez pesos. (p. 67)

ésta está enmarcada, (los versos del inicio y los del final están separados por una línea continua (p. 67 y p. 74), y están dedicados a la presentación de un personaje, ridiculizado, el conferenciante, que prepara su exposición acerca del “Devenir posmoderno y campo intelectual: algunos apuntes”), de manera que lo que está en el medio, no se sabe si es una intromisión de algún tipo en el marco que funcionaría como situación de base, o el pensamiento o contenido de la conferencia expuesta en “discurso indirecto libre”.

Aquí, como en “La información”, la relación con lo social de fin de siglo aparece dado por la omnipresencia de los medios de comunicación masiva (radio o pantalla de T.V.) que por lo general distorsionan el sonido y la imagen, a través de aparatos o dispositivos que funcionan mal pero no dejan de estar allí, con su bombardeo de información, de publicidad, o simplemente con su forma artificial de iluminar¹¹, como presencias molestas, agresivas, no deseadas, pero inevitables. Estos dispositivos, que operan como mediadores obligados en la relación del sujeto con el otro, distorsionan, oscurecen hacen ruido, impiden incluso, toda forma de contacto. En algunos casos también funcionan como voces alucinatorias que invaden la pretendida soledad del sujeto.

III

En la poética que despliega Lucas Soares en *Mudanza* se observa otra modalidad que puede adoptar la no pertenencia o la falta de lazo con lo social en el sentido más amplio de entorno o espacio. Aparece allí un “yo” obligado a mudarse constantemente de domicilio y que no puede ya establecer ninguna relación con el espacio que habita o donde, mejor dicho, deja que la vida transcurra. Ese espacio es un espacio donde no hay lugar para lo humano, no hay lugar para un uso del lenguaje que forme un sentido, y aunque formule una pregunta acerca del diálogo como lugar de encuentro para la relación parental, encuentra que el diálogo es otro inhabitable espacio de mudanza: porque lo que hay, dice, “desde que somos un diálogo”, es la imposibilidad misma del diálogo, y las mudanzas dejan a un yo inerme arrebujado en el piso de una habitación fría de un departamento recién ocupado, en una frazada, intentando despuntar un pensamiento. No hay modo de fijar un domicilio porque no hay modo de fijar un pensamiento, un afecto, un sentido de pertenencia, una identidad subjetiva mínima.

En la circunstancia vital planteada por el texto de Soares cada uno vive en su propia mente, y el silencio se abre entre las personas, en ese punto impreciso en que el pensamiento despunta de

10. ...por las ventanillas/ transcurre el Oeste del Gran Buenos Aires. p.62

11. A partir de ahí no quiso escuchar más nada:/ se guardó, cortó las líneas, se dedicó a regar las plantas/ y, en la sombra su cara de entendido, a leer la revista/ del cable, aunque por las canillas seguía saliendo/ el dulce licor de óxido, y continuaban afuera/ con la emisión de noticias y los niños y los púberes/ por el jardín y la plaza corrían... p. 23. A. Rubio. *Música mala*. (“Continuando”).

En memoria del pescado frito: este vaso de//y los datos, las noticias:/ la casa está llena de mosquitos. M Gambarotta. *Seudo*. p. 10

la palabra como la paloma surge del sombrero del mago. No remite a un indecible o un más allá del lenguaje ni del afecto, sino todo lo contrario: como un ejercicio de prestidigitación, aunque simule lo contrario, no hace sino acrecer las distancias entre los cuerpos, porque en definitiva “somos un diálogo/ interior y silencioso” (p. 27). Lo que se hace patente en este escenario, que repele las fotos de familia a pesar de intentar convocarlas, es aquello que en la foto se desconoce, es la distancia que separa a una cama cucheta de la otra, es lo que se entrevé como reflujos con los ojos abiertos/cerrados, es “esa foto que fuimos quemándose poco a poco” (p. 48).

IV

Es a la madre de Dora¹² (Ida Bauer), Katharina Gerber, a quien Freud diagnostica la “psicosis del ama de casa” que consiste en la obsesión por la limpieza. Resulta interesante citar la descripción que hace Freud del trastorno del ama de casa:

y así ofrecía el cuadro de lo que puede llamarse la «psicosis del ama de casa». Carente de comprensión para los intereses más vivaces de sus hijos, ocupaba todo el día en hacer limpiar y en mantener limpios la vivienda, los muebles y los utensilios, a extremos que casi imposibilitaban su uso y su goce. No se puede menos que incluir este estado, del cual bastante a menudo se encuentran indicios en las amas de casa normales, en la misma serie que las formas de lavado obsesivo y otras obsesiones de aseo; no obstante, tales mujeres, como sucedía en el caso de la madre de nuestra paciente, ignoran totalmente su propia enfermedad, no la reconocen y, por tanto, falta en ellas un rasgo esencial de la «neurosis obsesiva». (Freud: 2005, 47)

Fernanda Laguna, que ensaya en muchos de sus textos una voz muy lúdica, cuando decide por ejemplo encarnar a la tilinga de barrio norte de la capital porteña, sólo preocupada por las fiestas, las conversaciones con sus amigas, las peleas con los novios, las relaciones sexuales con ellas y ellos, la moda como guía indiscutible de la vida¹³, experimenta con otro modo agudo del aislamiento en la figura del ama de casa. Si en varias ocasiones su poética toma los estereotipos para extremarlos, en el poema “La ama de casa” lleva a la máxima exageración el personaje del ama de casa obsesionada por la limpieza, dedicada exclusivamente a sus tareas domésticas día y noche, más allá de cualquier circunstancia, ciega a las relaciones familiares, y que encuentra en esa actividad su tormento y su goce.

Para Fernanda Laguna el estereotipo del ama de casa es, a la vez que objeto de burla, en tanto somete a la mujer a una tarea en gran medida irrisoria por su carácter mecanizado y exagerado, (burla que se destaca por medio del uso irónico de la rima fácil y casi infantil que une “casa” a “tazas”, “camas”, “mesada”, “cucarachas”), la posibilidad de una redención por medio de una superación: si el poema comienza con la comprobación de que la ama (sic), más que ama era una esclava, pasa después por la repetición del adjetivo “cansada” que adquiere casi un valor existencial (dos veces en las dos primeras estrofas), a la animización siniestra de la casa como un poder del mal que adrede ensucia lo que la mujer intenta limpiar día y noche, llega un momento culminante en el que el ama de casa echa a su familia para poder poner fin a una tarea por definición interminable. El rodeo de lo siniestro tiene aquí un doble efecto, la irrisión ya señalada, y el

12. *Fragmento de análisis de un caso de Histeria* (1905), también conocido como el caso Dora, pertenece al volumen VII de las obras completas de Sigmund Freud. También puedes hallar este breve texto en el volumen *Estudios sobre la histeria* publicado por Alianza editorial. Es el primer relato de terapia que Freud publica. Es también la historia de un fracaso, pues Dora abandona el tratamiento a los tres meses de haber empezado y sin haber alcanzado la curación. El padre pide a Freud que trate a su hija pues presenta los síntomas de una *pequeña histeria*: dificultades para respirar o disnea, tos nerviosa, afonía, migrañas, desazón, insociabilidad, tedio vital y amagos histriónicos de suicidio. Freud da también un diagnóstico de su madre.

13. Estas características de su poética han sido estudiadas en otro artículo (Mallol 2011).

*extrañamiento*¹⁴ de la situación presentada, y anima a una reflexión más general en que la casa es un mundo abandonado de la mano de dios en el que las tareas del ama de casa terminan por encubrir una especie de historia de la creación, pero ridícula y sin sentido, de final apocalíptico. Hacia las últimas estrofas dice:

este es un cuento muy antiguo

y Dios es la encarnación

de lo viejo,

es el tiempo que todo lo ensucia,

es la muerte de las estrellas.

para concluir:

El mundo es una casa

de objetos rotos,

las cosas se caen,

las llaves se pierden,

las personas se mueren,

la comida se pudre.

¡Frota la reina de la creación

cada día las calles,

embellece el jardín

y entierra los muertos!

No se trata de una reivindicación de tipo feminista militante de los quehaceres de la mujer, en la medida en que el comienzo no permite afirmarlo así, como tampoco la tabula rasa que hace que elementos de diferente orden aparezcan nivelados por el paralelismo sintáctico, también exagerado en la repetición del recurso; pero el cambio de tono impuesto por el abandono de la rima permite efectuar ese recorrido por medio del cual la ridiculez de las primeras escenas se trasciende a sí misma para dar paso a algo que es de un orden diferente, y que abarca una lectura deletérea del funcionamiento general del mundo bajo la mirada atenta al deterioro permanente y la muerte. De todos modos, esta “reflexión”, si puede llamársela así, es más del tipo de una comprobación física, o fáctica, que “metafísica”¹⁵: hay una clara resistencia a la interpretación, filosófica, sociológica o de otro tipo, como si sólo fuera cuestión en el poema de dar cuenta de un trayecto sintomático y de una constatación de hechos que remite a la idea de una ruina subjetiva,

14. Tal como definiera Shklovski el procedimiento fundamental del arte en su famoso artículo “El arte como artificio”.

15. Que es uno de los modos como Helder y Prieto (1998) marcan la identidad de las poéticas de los 90.

que sería concomitante con una ruina objetiva, en determinados campos sociales y estructuras subjetivas de la contemporaneidad¹⁶, un modo de remisión que si bien borra toda huella de erudición, permite leer el conocimiento que la autora tiene de los debates estéticos y filosóficos que le son contemporáneos.

En este contexto el procedimiento ya conocido no hace más que subrayar su eficacia como tal: al escribir como si no se supiera, nada, sobre todo como si no se supiera escribir, al escribir como si se tratara de alguien que está hablando en una conversación informal, o como una quinceañera que anota cosas en un diario, se redobra el impacto de la formación sintomática señalada, que se vuelve cotidiana, se normaliza, no se presenta como algo inusual sino como conducta equiparable a otra cualquiera, banal y cotidiana, como ducharse y vestirse y maquillarse para ir a bailar, o llamar a una amiga por teléfono para comentar las novedades del fin de semana.

V

En cambio para Marina Mariasch, quien claramente delinea otra posición para el sujeto textual, los quehaceres domésticos de la mujer de clase media, concentrados en la máquina de lavar ropa, si bien son el espacio de emergencia de lo siniestro, lugar de la división del trabajo que se abre en división subjetiva, y que alza así la barrera de la diferencia entre los géneros, permiten una organización del texto, de las modalidades subjetivas, y de los espacios ideológicos. No se trata sólo de que, tal vez más clásica en este sentido freudiano, distribuya más o menos los síntomas de la histeria de un lado, el femenino, y los de la obsesión del otro, el masculino, sino que en su *nouvelle El matrimonio*, presenta paralelamente a la historia de un amor que se vuelve desamor en el desarrollo de la relación, la agudización de la fisura subjetiva que a la vez que abre abismos, revela errores y horrores, despliega vértigos. Lugar de la ambivalencia, el discurso maneja con una maestría única, en un sello personal, la retórica de cierta teoría, y el lirismo más sorprendente. Los sintagmas de la teoría más o menos marxista, de cuño más vale benjaminiano, se combinan en nuevos contextos, que remiten también a nuevas situaciones de referencia. Sin perder su máximo literario, si es posible expresarse así, la *nouvelle* sobre el matrimonio esboza a la vez que una lectura interpretativa de un cuadro social, una interpretación irónica de los discursos, y hace, sobre todo, poesía.

Reescribe, entonces, lúdicamente, muchas de estas cuestiones, anota esos bordes en los que la histeria se toca con la erotomanía, por ejemplo cuando dice, sabia e irónica al mismo tiempo, “Los letreros son fragmentos de una historia de amor, episodios de una telenovela, alusiones a posibles aventuras, partes de cartas” (p. 28).

Para Mariasch “El diagnóstico lo da la escena contemporánea” y la fantasía no tiene un punto de contacto con el “yo” real estrecho, entre estos dos polos, todos los quiebres, desgarros y suturas endebles son posibles en la subjetividad de una mujer confinada a sus quehaceres diarios. Lo que hay en esa fisura es el dispararse de la interpretación infinita del neurótico, la demanda siempre insatisfecha de la mujer incrustada en su estructura constitutiva de histérica, sus protocolos de seducción que la equiparan a la mercancía expuesta en la góndola del supermercado, enfrentada a los rituales de evasión del polo masculino de la pareja-tipo.

Dice de ella:

Los productos se ofrecen, exhiben sus virtudes, mujeres solas que buscan amor. Piden ser llevados, rescatados, consumidos por el deseo del otro, saciar. Seducen con trucos trillados, evidentes, amenazando limitar su disponibilidad (p. 27).

16. Una ruina que sería de otra índole de la ruina urbana señalada anteriormente, pero que no obstante va en el mismo sentido.

Dice de él:

En el marido hierve una rebelión violenta y oscura contra aquello que lo amenaza y que parece venir de un afuera o de un adentro desorbitado, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Está muy cerca, pero inasimilable. Eso lo excita. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, se protege del oprobio, se enorgullece de hacerlo y lo mantiene (p. 30)

Para concluir que la relación se anega en una inevitable “katastrophé”, porque “la katastrophé del hombre consiste en “una inversión (una torsión del ser del hombre) que lo aleja, le da la espalda al mismo, distanciándolo de su propia naturaleza”” (p. 52). La catástrofe del ser humano es la constatación de que, como decía Lacan (2008) en el *Seminario XX*, “no hay relación sexual”, no hay verdadera relación entre los sexos, ni entre los cuerpos, ni entre los sujetos. Lo que hay es una desesperada necesidad de paraíso, una necesidad de apremio que justifique la existencia, que dé sentido al desvalimiento fundamental de cada uno que es el del de bebé que llora en medio de la noche y dice: quiero esto, ahora, y no lo tengo, y no lo voy a tener, nunca. Esa es la gran lección, lección de vacío, dicha no sin humor, que deja el tránsito por “el zigzag de las instituciones”, título de otro libro de poemas (Mariasch, 2014), y sobre todo la que surge e instituye el sinsentido, la institucionalización pretendida del amor, el matrimonio, en la poesía, extremadamente lúcida, de Mariasch.

VI

El mundo, las relaciones, las percepciones, el sujeto, el poeta, bajo la mirada de Gabriel Reches, siempre se han visto desleídos, desasidos, puestos en cuestión, contra dichos, desdibujados, hasta corroídos. Pero ahora se deshace el poema hasta sus mínimos elementos, ahora se dice y se desdice la gramática en su elemento fundamental: la sintaxis. Ahora hasta el lenguaje se deshace para medio decir lo que no puede del todo ser dicho. Esto: que nos deshacemos, nos desleemos, nos perdemos, nos morimos, día a día.

Leo:

Películas superpuestas

no exactamente, encimadas

no exactamente encimadas

consecutivas

películas de mica

de cualquier mineral

transparente, no

transparente, traslúcido

efervescencia en quien mira

opción del transparente

la facultad suprema
en la base de una roca puede adivinarse
bajo estas películas como si estas películas
delgadas de mica
no estuvieran o no estuvieran
sino para dañar de la roca la imagen
la visión de la imagen
dar cuenta de un objeto es
la facultad de disolverlo: así
como estas películas que no
se deshacen en las manos porque no
están sobre las manos
así, no como cualquier película
más delgadas que cualquiera
se acumula sobre un hecho
el que elijas. (Reches 2012, s/p)

¿Así las palabras, sobre el poema imposible, sobre el objeto imposible?

VII

Uno queda devastado. Porque los textos de la poesía argentina contemporánea son demasiado inteligentes y a la vez cada vez más indigentes (dan cuenta de una mirada que comprende y entiende y no organiza porque no hay nada que organizar, sino sólo dar cuenta de un derrumbe que no es un apocalipsis propiamente dicho porque es un final que ha estado aquí desde el inicio mismo, sólo que ahora se acelera por nuestra estupidez o tontería y modos de pobreza y dejar hacer).

Esa lucidez lástima porque es fina y además bordea lo lírico como imposibilidad, con dolor, como quien quisiera ser más lírico y no pudiera porque no se puede, y a la vez sabe, quiere, desea, anima esa tensión en sí.

Y entonces la visión y el estilo, por llamarlo de algún modo, recaen en lo que se puede, que es esto de cada día, tan pobre, tan extenuante, la vida en la sobrevida, en la sobremuerte de cada día mediocre y sucio, pero con amor y hasta una ternura fina y pudorosamente escondida.

Como quien deseara una tarde temprana de fina primavera o amable otoño dejarse ir en una armonía de ser y tiempo y mundo, con los otros, con los objetos, con las palabras, pero no pudie-

ra porque su carne, su cuerpo, su mente, su corazón, supieran no que es una ilusión sino que ya ni siquiera es posible acceder a ello como ilusión, y entonces bordearan el lirismo en el poema, en la canción, bordearan la repetición como felicidad en el estribillo, para recaer en este balbuceo de la sintaxis exasperada, en esta advocación a lo que se sabe de antemano perdido, en esta cosa Puig porque la cosa Proust ya no ha lugar, y porque la escritura poética misma, como su propio juez, así lo ha sentenciado hace rato.

Bordea también y supera toda posible pretensión de poesía política, y hasta de poesía y de política a secas, porque se inscribe como actualidad y lectura lúcida en la historia: que es siempre la historia de una enemistad, si se quiere acá la enemistad del ser humano con el mundo, con su entorno, pero también consigo mismo, y su reverso que se quiere humano a pesar de todo: una vuelta como de quien perdona.

De algún modo dice: de esto, de estos residuos estamos hechos, ¿y por qué no cantarlos, incluso celebrarlos?

Eso es lo que queda, ya ni siquiera esperanza, una madre que toma café mientras su hijo duerme, un adolescente tardío que mira el techo y piensa, una ex pareja que se pregunta por la validez del lazo del matrimonio. De este lado, el poema todavía trata de dar una respuesta que es ésta: no hay más sentido que el esfuerzo por dar un pequeño sentido a cada cosita de cada día; ahí se escribe el poema, es más, yo diría, ahí se inscribe lo poético de nuestros tiempos.

Bibliografía

- AAVV, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1978.
- Alemán, Jorge, "Dossier: Psicoanálisis y Modernidad", *Revista Freudiana* N° 31, Barcelona, Paidós, abril-julio 2001.
- Alemán, Jorge, *Derivas del discurso capitalista*, Madrid, Miguel Gómez, 2003.
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1993.
- Booth, Wayne, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986.
- Casas, Fabián, *El spleen de Boedo*, Bahía Blanca, Vox, 2003.
- Freud, S., *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)*, en *Obras completas*, t. VII, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- Gambarotta, Martín, *Punctum*, Buenos Aires, Tierra Firme, 1995.
- Hamburger, Kate, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- García Helder, D. y Prieto, M., "Boceto Nro. 2 para un de la poesía argentina actual", en *Punto de Vista* N° 60, Buenos Aires, 1998.
- Kamenszain, Tamara, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- Lacan, J, *Seminario 3: Las psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 2006 a.
- Lacan, J, *Seminario 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2006 b.
- Lacan, J, *Seminario 20: Aún*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Lacoue-Labarthe-Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme Allemand*, Paris, du Seuil, 1978. Hay traducción al español.
- Laguna, Fernanda, *la ama de casa*, Buenos Aires, Deldiego, 1999.
- Mallol, Anahí Diana, "Mirar y dar a ver en la poesía argentina reciente", en Foffani, Enrique (ed), *Controversias de lo moderno, La secularización en la historia cultural latinoamericana*, Katatay Ediciones, 2010.
- Mallol, Anahí Diana, "Las estéticas de lo efímero en los 90, del pop al hiperrealismo en poesía",

- Siles, Guillermo (comp), *Representaciones de la poesía argentina contemporánea*, Laboratoire Interdisciplinaire de Recherches sur les Amériques, Université Rennes II, France, 2011.
- Mariasch, Marina, *El matrimonio*, Buenos Aires, bajolaluna, 2011.
- Mariasch, Marina, *Paz o amor*, Buenos Aires, blatt & ríos, 2014.
- Martínez, Horacio, *La psicosis en la obra de Lacan*, www.unmdp.edu.ar, 2016.
- Mattoni, Silvio, “Poesía y psicoanálisis”, en *Diario de Poesía* Nro, 53, 2000.
- Recalcati, Massimo, “La cuestión preliminar en la época del Otro que no existe”, *Virtualia 10*, Buenos Aires, EOL-virtual, julio agosto 2004.
- Reches, Gabriel, *Es el fin del mundo, tía Berta*, Buenos Aires, bajolaluna, 2012.
- Roudinesco, E, Lacan, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Rubio, Alejandro, *música mala*, Bahía Blanca, Vox, 1997.
- Rubio, Alejandro, *Metal pesado*, Buenos Aires, Siesta, 1999.
- Ruiz, Graciela, “Nuevos síntomas, nuevas angustias”, *Virtualia 10*, Buenos Aires, EOL-virtual, julio-agosto 2004.
- Soares, Lucas, *Mudanza*, Buenos Aires, Paradiso, 2009.
- Williams, Raymond, *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- Wittner, Laura, *Las últimas mudanzas*, Bahía Blanca, Vox, 2001.
- Wittner, Laura, *La tomadora de café*, Bahía Blanca, Vox, 2005.

La vida sigue: 3 poetas recientes

SILVIO MATTONI

Universidad Nacional de Córdoba/CONICET

RESUMEN

Es posible leer los actuales libros de poesía como diarios íntimos, entradas de una vida que intentan ordenarse, a menudo involuntariamente, en algún tipo de serie. Pero a su vez, en la medida en que los diarios pueden volverse novelas donde el yo se convierte en héroe, del mismo modo los libros de poemas podrían forzar su serialidad hacia lo novelesco. Y si una firma es una máscara, intentaremos aquí interrogar su gesto, su sonrisa o su seriedad, en tres de ellas, que no desdeñan establecer algunos lazos entre las biografías de las autoras, así en femenino, y las colecciones de poemas. Leeremos pues el sentido que tiene la poesía en la actualidad en libros recientes de Daiana Henderson, Valeria Tentoni y Marina Mariasch.

ABSTRACT

It is possible to read the current books of poetry like intimate diaries, paragraphs of a life that try to be ordained, often involuntarily, in some type of series. But, in the measure in which the diaries can turn novels where the I it turns into hero, in the same way the books of poems might force his seriality towards the romanesque. And if a signature is a mask, we will try to interrogate here his gesture, his smile or his seriousness, in three of them, which they do not disdain to establish any bows between the biographies of the authoresses, this way in femininely, and the collections of poems. We will read so the sense that has the poetry at present in recent books of Daiana Henderson, Valeria Tentoni and Marina Mariasch.

Acaso a la poesía haya que preguntarle cosas. En principio, no es posible saber si las respuestas en forma de poemas se referirán al pasado o al futuro. Abrir un libro de poemas, en todo caso si se trata de uno escrito en el presente, fresco, reciente, es como mirar un antiguo hexagrama o recibir una sentencia oracular. Pero si algo queremos saber de la poesía es que nos repita su derecho a la existencia aquí y ahora. La poesía tiene que relacionarse con la vida, aparecer como una necesidad insoslayable para una vida al menos, puesto que la persona que escribe, si bien es una máscara literaria, se responde acerca de su íntimo sentido, se interroga sobre su inaccesible sinsentido, en el registro de versos. En ese camino de las respuestas enigmáticas, las imágenes, los tiempos, los lugares van adquiriendo una consistencia que produce, incluso diríamos que segrega “vida”. ¿A qué se debe esa ilusión de realidad en la poesía? Tal vez a lo que menos se aproxima al costado referencial del lenguaje, es decir, al ritmo. El ritmo recuerda que las palabras, en su sonoridad, en su aislamiento, en su coloratura tímbrica, no tienen sentido, pero justamente también el ritmo intensifica el sentido, vuelve a darle una motivación natural, vital, a la arbitrariedad de cada palabra.

No es imposible leer los actuales libros de poesía como diarios íntimos, entradas de una vida que la casualidad atraviesa y que intentan ordenarse, a menudo involuntariamente, en algún tipo de serie. Los libros de poemas son como alcancías, no tienen grandes planes o tramas que se cierren, apenas si se puede poner en ellos cada día una moneda de sentido, acuñada con los materiales más comunes, las aleaciones más ordinarias. Pero a su vez, en la medida en que los diarios, a largo plazo o en la inmediatez inconsciente del vistazo de reojo sobre lo ya escrito, pueden volverse novelas donde el yo se convierte en héroe, en el modesto héroe de un destino individual, del mismo modo los libros de poemas podrían forzar su serialidad hacia lo novelesco. Y como lo sabía el realismo, una vez superado el error inicial de la caballería, lo novelesco, las ilusiones de una vida que intenta cumplirse viviendo, intensificando la lectura de cada hora y de cada impulso o deseo, se pintan mejor, por así decir, a la usanza decimonónica, en los rasgos femeninos. Que *Madame Bovary* o *Ana Karenina*, dos de las mejores novelas realistas posibles y pensables, sean lo que son no deja de tener alguna relación con las máscaras femeninas. Y si una firma es una máscara, intentaremos aquí interrogar su gesto, su sonrisa o su seriedad, en tres de ellas, que no desdeñan establecer algunos lazos entre las biografías de las autoras, así en femenino, y las colecciones de poemas. Les preguntaré a ellas qué significa la vida y qué sentido tiene la poesía en la actualidad. Sé que amablemente, porque las leí, amigablemente, por aquello que excede a la literatura, me darán varias respuestas.

El primer libro se titula *Un foquito en medio del campo*, de Daiana Henderson, publicado en 2013. El título anuncia una iluminación, quizás tenue pero útil, en un espacio donde no habría muchos otros focos de luz. Pero los poemas en general se dedican a describir desplazamientos, a veces movimientos breves, con la bicicleta que va de un lugar a otro, de una casa a otra; otras veces el espacio se transforma en tiempo y aparece la memoria de haberse desplazado, la infancia de los movimientos. De algún modo, la poeta no deja de pensar al mismo tiempo que cuenta sus movimientos y puede decir que “cada desplazamiento tiene su clave sensitiva” (Henderson, 2013: 9). ¿Cómo es que piensa rítmicamente la poeta en bicicleta? Precisamente, porque el verso un poco avanza y otro poco se frena, se detiene en el trayecto de ir a ver a alguien, en el peso del cuerpo sobre los pedales, el viento en el pelo, pero no llega a contar el encuentro, que quizás no habrá de ser tan feliz, tan dichoso como la expectativa de la ida. El poema se titula “Dicha”. En los momentos en que se demora y no dice lo que pasa, cuando se produce la pausa de una frase que se cierra junto con un verso, cuando un punto y un final de verso coinciden, poniéndoles un intervalo a los encabalgamientos, entonces el poema piensa en el estado dichoso, en la certeza sensible de un desplazamiento expectante y puede decirle que sí a la vida que se abre en cada pequeña distancia fabricada con el pensamiento, con el lenguaje, puesto que está dirigido a alguien. El poema se dirige a un lector que tal vez no reaccione de manera tan dichosa, que acaso sea suspicaz o directamente tenga, como casi todo el mundo, dificultades con el viejo género lírico; de igual modo que la joven ciclista sensible y pensativa se dirige a la casa donde la esperan.

El otro poema con bicicleta del libro se llama “Equilibrio”. Relata el aprendizaje de la extraña equitación del ciclismo, que requiere de un momento previo de sostenimiento de la niñez, por llamarlo de alguna manera. En el recuerdo de la poeta, le sacan las rueditas suplementarias a una primera bicicleta; la madre la empuja con la mano debajo del asiento hasta el momento crucial de un contacto interrumpido:

“Yo no te suelto –me decía–,

yo no te suelto”,

pero para ese entonces

ya estaba pedaleando sola

y no me daba cuenta

de cómo ella se alejaba de mí (Henderson, 2013: 17).

La niña, ahora recordada por el poema, se enoja por el engaño leve, maternal; tira la bici al suelo. La que escribe, ahora que sabe andar sola entre el tráfico, ahora que puede medir cómo esquivar colectivos y cuándo pasar al verso de abajo, encabalgando predicados y subordinadas, no quisiera reconocer la gratitud del presente y la gratuidad de la irritación pueril. “He decepcionado muchas veces a mi madre / y sé que seguiré haciéndolo”, dice. Se ha ido a vivir lejos de la madre, ha aprendido que el afecto o el amor no se generan en estado de reposo. De nuevo piensa, pero en este caso no mientras se desplaza en el espacio sino mientras va y viene por los fragmentos de tiempo que son las palabras en una memoria.

¿Qué significa todo esto? Hay como una alegoría necesaria para la poesía. Henderson consigna: “El equilibrio se fabrica con la distancia, / si nos quedamos quietas / seguramente nos vamos a caer”. La ayuda de una metáfora prosaica, un tanto arcaica porque el artefacto aludido casi está desapareciendo de la vida cotidiana, viene a completar la sentencia comparativa:

Ahora rebobino el cassette

y resulta que soy yo la que se aleja

mientras ella se queda parada,

palideciendo bajo el sol de un domingo (2013: 18).

No era entonces un acto de la madre, la mentira de soltar el asiento de la bicicleta para que se le revele a su hija un equilibrio que ya tiene, sino un desplazamiento filial. La hija asciende hacia el *acmé* de su vida y la madre se queda quieta, se va aquietando, diríamos, con el paso de los mismos años que separan el recuerdo infantil del poema actual. Y así termina, con una promesa de amor que perdona las frases ambivalentes, que entiende que las palabras son insuficientes, que importa más el gesto, lo que se hace: “Pero yo no te suelto, mamá, / yo no te suelto”.

Henderson arma entonces recorridos sentimentales, en el sentido en que una reflexión interviene entre la experiencia, la vida, y el acto de escribir, esa extraña pero insistente vocación de escribir versos. Los eventos que se registran, antes de llegar al poema, dan vueltas alrededor del pensamiento. Nada resulta ingenuo ni inmediato. Las reuniones de amigos que toman cerveza incansablemente se convierten en ideas sobre el tiempo y el lugar, sobre el paso del tiempo en un lugar preciso. Las observaciones de ancianos que están más cerca del final se traducen en sentencias sapienciales, como si enseñaran algo que no puede saberse sin muchos años de vida. Un abuelo, por ejemplo, puede decir: “hasta los perros de la calle me reconocieron” (Henderson, 2013: 12), y a la vez en su declaración se contiene el deseo de la nieta, que no la olvida, y la nostalgia por el lugar natal, donde nadie es olvidado. Sin mencionar el origen de toda la poesía occidental, el perro que reconoce, que olfatea y piensa en su dueño perdido, el errante, el navegante, antes de morir de alegría y reconocimiento. De alguna manera, Henderson no olvida ese mundo que se pierde en la noche de los tiempos, al mismo tiempo que describe la familiaridad y la amistad más cercanas. Un reconocimiento de matiz antiguo pero en términos de lo más inmediato, lo más común y cotidiano, se revela en el evento mínimo de un regreso al pueblo. Y de igual modo, una metamorfosis que habrá sido la forma poética de pensar el mundo natural, antes de la separación entre animales y hombres, surge en el recuerdo de dos amigos a los que se ve crecer, en cuyo espejo la misma voz de quien escribe quizás fue cambiando aun antes de escribirse. Así, en el poema que se titula “Espejo”, encontramos una conclusión sobre la pérdida de una edad, que

acaso sea el anuncio de pérdidas mayores, fatales quizás. “Y crecer es mutar, deformarse, / así que, en esa transformación, algo / de nosotros muere, también” (Henderson, 2013: 21).

Pero antes de toda pérdida, en el instante presente, alguien guarda los detalles, o un fragmento, uno solo, foquito de voluntad, que iluminara un momento privilegiado, donde la vida adquiere sentido sin desplegarse en el tiempo, como un punto único e indivisible, como un cuerpo sin partes, como un conjunto de cuerpos, poco separables. Es lo que no les dice la poeta a sus amigos bajo el cielo estrellado, en la oscuridad silenciosa de un apagón, son las variaciones de la luz:

que un foquito en medio del campo es importante,

que los ojos de los animales brillan verdosos,

que si uno se queda un rato en lo oscuro

empieza a verle los bordes,

que la luna deja los charcos plateados (Henderson, 2013: 33).

Cuando se publicó el libro, al parecer, la autora tenía veinticinco años. En 2014, en una editorial chilena, se publica el libro *Antitierra* de Valeria Tentoni. El título habla de un planeta conjetural, deducido matemáticamente por astrónomos fantasiosos, pero más bien sería el nombre de este mundo habitado, en el que alguien escribe, que se vuelve reflejo invertido del ámbito de la experiencia por la misma acción de escribir. *Antitierra* es la Tierra cuando pasa al poema. Allí los animales domésticos, que insisten en aparecer, son los mismos, pero no del todo: algo en su detallismo, en sus actitudes descriptas claramente, se acerca a lo monstruoso. Después de todo, un animal que se muestra en exceso sería la definición de “monstruo”. Pero la poeta que escribe también se muestra, se examina con atención a sí misma, ¿y en qué se convierte entonces? ¿En una observadora de la vida bajo la forma de poema? Hay varios donde se señala ese tránsito, desde lo que se está haciendo o viendo hacia lo que se anota, ese tiempo abstraído de la escritura. Un gato abandonado entra en la casa, no se deja tocar, se va. Se escribe entonces:

Por la mañana encontramos que algo había comido.

Pero ya no estaba ahí.

Yo estoy en el poema, ahora, preguntándome

si existió o no ese animal oscuro entre nosotros.

Yo estoy en el poema, ahora,

cambiando los tiempos verbales a pasado (Tentoni, 2014: 12-13).

Y sin embargo, a pesar de la distancia que indica la flexión de los verbos, a pesar del espacio entre la vida animal y las palabras escritas, que siempre vienen a narrar después de los hechos, de alguna manera el poema se examina con la atención que requiere un ser vivo. Y si el poema y el animal se reflejan uno al otro, el acto de escribir, mucho más que una mera caricia sobre un pelaje extraño, será una particular forma de generación de espacio vital. Un poema muy breve, de cuatro versos, representa ese espacio de extrañeza, que rodea la vida misma de quien escribe. Diríamos que es un animal mínimo, ángel de lo extraño que preocuparía ominosamente el sueño familiar de alguien, un insecto acaso visto con anteojos de mucho aumento y que se registra en

una especie de diario, así:

Desde hace días me acosa la misma pesadilla:

un animal que escupe

filamentos de otro animal, uno más lento,

en mi cara (Tentoni, 2014: 15).

Sin embargo, también de día, también en la vida cotidiana y demasiado humana, el poema puede venir a acentuar la fugacidad vital de las cosas inertes. Una manijita, una tuerca, cosas que se salen, se gastan, se aflojan. Como si los objetos materiales de la vida diaria fuesen animalitos que pueden sufrir daño, o en el mejor de los casos vivir mucho, envejecer, morir. “Todas las cositas se autodestruyen” –escribe Tentoni con un fatalismo antiguo– “quieren pertenecer al polvo” (2014: 30). Aunque enseguida mira con horror la gravedad de una sentencia que se aplica a elementos insignificantes, así como la poesía resulta demasiado antigua y cargada para la brevedad jovial de una vida cualquiera, incluso si se afirma en su unicidad y su singularidad. Por eso el poema hace chistes, los animales juegan, los seres hablantes pierden sus palabras en afectos comunicables.

Ahora mismo, por ejemplo, se me están pasando los fideos. Pero sé

que son

los fideos o el poema.

También sé

no me engaño

que los fideos se me están pasando (2014: 30).

Traduzco prosaicamente un final de poema que se propone ya por sí mismo ser antilírico: hay vida, casi toda la vida diaria, fuera de la literatura. Pero no obstante hay también una conciencia intensa de esa parte exterior del mismo mundo de la vida, una ultrapercepción de la vida terrestre que constituye el planeta llamado Antitierra, que sólo puede oírse, intuirse en las notas del verso.

En un poema extenso, un estado de inquietud, de alerta y de conciencia vital recibe el nombre de felicidad, y dice: “La felicidad es una cosa muy precisa / que no hace tanto ruido como pensábamos” (Tentoni, 2014: 56). Como el estado preciso de felicidad, quizás, también la poesía es una cosa discreta, apenas notas, bitácoras de las palabras pensadas y de las sensaciones que siguen animando el cuerpo. Y la discreción de la poesía se origina en aquello que no cabe en las palabras, lo que tan sólo sugiere el ritmo de los versos, o su silencio. La poesía habla el idioma sin trama de los animales. Y no únicamente porque observa gatos perdidos o perros de la calle, ni tampoco porque sueña pesadillas de desprendimientos orgánicos y poco definidos, sino más bien y sobre todo porque unas sensaciones animalescas, digamos, sobresaltan a la que escribe, incluso la llevan a escribir, presa de su propio animal íntimo. En su forma más cursi y más arriesgada –lo cursi es hoy una manera del riesgo que amenaza la calma generalizada de una supuesta objetividad–, se trata de una simple inquietud que agita los latidos corporales, se trata del viejo mito lírico del “corazón”. El poema de la felicidad discreta, de una cosa precisa que se quiere anotar, se altera con el ritmo irregular de un animal extraño dentro de lo supuestamente más propio, que se revela desconocido. Tentoni escribe:

Cuando empecé esto estaba contenta
ahora también
pero no:
el corazón es un animal que habita otro animal.

El problema es que siempre contamos las cosas
con los dedos de las manos.

Hice todo bien, hice todo mal.

Ahora solamente quiero

callarme la boca

lo mejor posible (Tentoni, 2014: 57).

Pero la vida callada es sólo una interrupción o final de poema. Afuera sigue habiendo círculos o vértigos, familia, novio, discusiones literarias que no llevan a nada; y ante esas órbitas habrá que volver a escribir, volver a imaginar un monstruo vivo, dar vuelta el mundo llamado “tierra” para que se escriba su imagen especular en el pensamiento del poema. Cuando se publicó este libro, podemos pensar que la poeta tenía veintinueve años.

En 2014, se publican los poemas reunidos de Marina Mariasch, ordenados desde los inéditos recientes, que le dan título al volumen, *Paz o amor*, hasta los primeros libros. Los inéditos son un verdadero conjunto, por unidad de tono y por cantidad, al cual se le añade la obra retrospectiva, que sin embargo no se sumerge en unos inicios tentativos. Todos los poemas tienen un doble fondo irónico e intenso que perfora tipos sociales, que planea sobre modos de escribir, que incluso duda siempre de la forma unitaria del poema, desgarrar un poco su velo y su posible relato. Una de las formas en que se produce ese desgarramiento del lirismo es la información económica: poesía o arte no pueden olvidarse del dinero, ese tiempo futuro y prometido que está en la base de toda intensidad lírica. En tal sentido, el primer poema de *Paz o amor* es un simple recorte o instalación en miniatura, donde se cambia la palabra “dólar”, borrada, por la palabra “arte”, omnipresente, en una prosa de artículo especializado de suplemento de economía. En otro momento, en un poema largo que empieza con la frase: “Estoy enamorada de un chico que vi hace mil años”, Mariasch se pregunta a medias y afirma: “Cómo pudieron pensar Weber Marx que los sentimientos y el dinero podían separarse?” (2014: 33). Entonces los sentimientos deberían más bien pensarse en su valor de cambio y en su valor de uso. Sin embargo, algo más problemático aparece detrás o antes de la economía, la diferencia sexual, los sexos cuya guerra cultural, cuya repetición recibe el nombre de “amor”, mientras que la alternativa, la “paz”, está en otra parte.

En el mundo de la vida, los seres se describen por lo que hacen, por su función en el mercado, y Mariasch parece preguntarse: ¿por qué en la poesía deberían ocultar lo que son, si ese mundo en el que actúan se ha plegado en un simulacro de interioridad? Los otros combaten, aunque a veces se abracen, tanto en el espacio agujereado del yo como en el falso aislamiento de los amantes. Un poema que se titula “Matar a tu bb” dice:

No es tan fácil llegar
a creer que estamos solos
sin ropa ni comida ni trabajo
en el universo del sexo
y nuestras imperfecciones
nos acercan. Odio
el sonido líquido que explota
y nos recuerda que hay otras
personas en el mismo mundo (Mariasch, 2014: 19).

Como si la vida estuviera en otra parte, como si el poema fuera un mensaje perdido en bandejas, en casillas, en buzones, el libro interpela a alguien que ha quedado capturado por un modo de ser, una función, alguien demasiado viril o demasiado femenino, en todo caso demasiado asustado por lo que pueda pasar después, cuando el silencio haga desaparecer las voces, los sonidos electrónicos. Sólo hay por momentos una presencia que da placer, aunque para que ese encuentro pueda verse, disfrutarse, sea necesaria la mirada exterior, el espacio exterior, un futurismo de la poesía que, desde su panóptico, rastrillara los días y las noches con un reflector. Un poema largo, titulado “De qué manera se sembrará el terror en el futuro?”, en la tercera página de una interpelación no violenta, casi parecida a la paz, dice:

A los actores famosos
que te decís parecer
o decís que te encontraron
parecidos les daría gracia saberlo
como a mí, esa pena empática
que me acerca a las personas
porque levanta el velo y deja al viento
su debilidad, cómo me gusta
ese ataquecito
al corazón cuando entrás
que no me mata. Cuando dormimos

algo permanece alerta con fines

puramente estéticos (Mariasch, 2014: 37).

¿A qué se le llama “vida”, si no a ese pensamiento que sueña su trote silencioso mientras el cuerpo duerme? ¿Y a qué “poesía”, si no al ritmo entrecortado de frases hechas, las que mandan otros y las que se impone el yo porque cree ser lo más importante? “Al final todo se trata de uno mismo”, se escribe en el penúltimo verso de otro poema. Pero volviendo al que siembra un levísimo terror, en su galope final de pensar lo que pasa, escribe:

Anoche me enteré

que alguien se va a morir

se lo conté a alguien por teléfono

le dije Hay que vivir la vida!

Pero, qué es vivir la vida?

La muerte es lo más atractivo

que hay, un polo que imanta

sexo y comida (Mariasch, 2014: 38).

En cada tacto de otro cuerpo, en el gusto que informa lo que se saborea, se esconde la idea de la muerte. Y a cierta altura de las repeticiones, entre las cuales el amor no deja de insistir, no pasa un día sin que las palabras le recuerden al ser hablante que algún día va a morir, aunque por el momento el poema no crea en la veracidad de ese hecho, por el momento se sigue escribiendo. La edad en todo caso no es una palabra, sino un número.

Mariasch lo dice así, en un poema vertiginoso sobre la escasez, la ansiedad de no desaparecer, el dinero y la prostitución literaria:

Los veinte no, pero los treinta

pasaron rápido, y ahora

no tengo que estar en todas

las fiestas y todavía igual

a veces quiero estar en todas (2014: 32).

Aparecer en las fiestas, que el yo que estira su continuo de palabras en el aislamiento de cada día desaparezca de a poco en el movimiento sin sentido de una fiesta, son maneras de suspender por momentos el pensamiento de la muerte, que en el fondo, para una poeta como Mariasch, es un pensamiento sobre otra muerte, sobre un dolor que no se usa para hacer meros versos, que es una imagen interrogada sin pausa y que nunca dará respuestas definitivas. Su fantasma vuelve, es un poema sin palabras, sin título que dice: “Lloro sentada, acostada, parada, pero inmóvil / cuando voy caminando y veo una chica con esas camperas tipo tubo”. La ausente sigue estando

en la escansión de sus huellas, ya no en el enojo que había despertado su manera de irse, sino en un tono sentimental, la vieja consolación reflexiva, ahora que ya no existe la filosofía, de escribir un simple manojo de líneas descriptivas. Así termina:

Durante toda la mañana hizo las cosas que hacía todos los días

no podía estar mirando todo el tiempo, lo hacía cuando cocinaba, controlaba que no

hubiera cuchillos cerca.

Ahora no estoy tan enojada. Revolver sus cosas

me trajo sentimientos de ternura.

Las vísperas siguen siendo algo triste.

Ahora pienso: y si se fue esperando encontrar algo mejor y no encontró nada? (Mariasch, 2014: 52).

Claro, para quien escribe de manera absoluta, sin posteridad, no hay ningún más allá, el final es lo que viene después del presente, no tiene segundas partes sino en los otros: la muerta en la mujer que ahora está escribiendo, la poeta en los poemas de su hijo que esboza con la genialidad de la infancia, la escritura en los modos de leer para el terror y el goce de chicas del futuro.

Pero tal vez en la poesía, leída incluso en una clase social, escrita incluso en el tiempo robado a la economía, haya una imantación que no proviene de la muerte, sino de su opuesto. Después de todo, sexo y comida, la vida en suma, son ornamentaciones de un deseo vital, una atracción, una insistencia. La vieja poesía le decía a todo eso “amor”. Mariasch termina su nuevo libro con un poema llamado “No quiero tener nada que ver con el amor”. Sin dudas, en su despliegue, hay una denegación. En la separación, que es la formulación negativa de un deseo en el espacio, se manifiesta el tiempo de la vida hasta el instante preciso de un encuentro:

No conozco otro espacio

que el que nos separa.

Entre vos y yo se teje una manta

con lana de ovejas que pastan

desde el principio de los tiempos,

desde que nací hasta nuestro primer beso (Mariasch, 2014: 73).

El lugar del poema se magnetiza, y a la distancia la que escribe no deja de crear la pulsión, la posibilidad inminente de una repetición. Y si en el origen de la lírica amorosa de nuestra lengua madre, Catulo odiaba y amaba a la vez, también entonces podía escribir mágicamente que repetía mil o millones de besos. Mariasch escribe: “No quiero tener nada que ver con el amor / el amor es impalpable”. Pero también, inmaterial como palabras y signos en el aire, un movimiento tiene lugar:

En cada instante

la realidad se crea

toda de nuevo y cae.

En cada instante estoy alegre y triste

puedo bailar y odiarte

amarte y olvidarme de vos (2014: 74).

En esa oscilación, se arma un mundo. Sólo que el mundo abre una distancia nueva, entre palabras y cuerpos, entre preguntas y otras preguntas: “¿amor o sexo, amor o sexo?”, dice una interrogación imposible de responder. Así como los objetos más cercanos se sustraen de sus propios nombres, también el tono sentimental de la hora que trae el poema se esconde del yo, aparece y desaparece, ama y se olvida. El poema quiere y no quiere serlo. La vida quiere y no quiere la paz. El poema termina así: “A veces amo la violenta supresión / de mí misma que me causa el amor. / A veces quiero estar en otra parte” (Mariasch, 2014: 75).

Cuando se publicaron los poemas reunidos en el libro *Paz o amor*, su autora parece haberse vuelto, en el ordenamiento desde la actualidad hacia el pasado de la edición, cada vez más joven de lo que dicen los números, los años, más ágil para salir y entrar de diversos tonos y grados de autoconciencia. Por otro lado, contra lo que podría parecer en este tríptico de lecturas, quizás ni la edad ni el género sexual tengan mucho que ver con la intensidad y la gracia de los poemas, con su perspicacia para captar el aire del presente. Pero tampoco podemos descartar la conjetura contraria: es decir que la vida se da en cuerpos que nacen, crecen, se gastan de a poco o no, y que algunas estructuras elementales de la cultura pueden llegar a ser un destino, lo que incluye la secreta resistencia a su *dictum*. La poesía entonces, quizás, afirma la persistencia de una vida al mismo tiempo que se resiste a ser nada más un género –sexual o literario, da lo mismo.

Un foquito de luz en la oscuridad, un planeta habitado por los sueños y los reflejos invertidos, una consigna que no agrupa cosas imposibles sino que invita a elegirlos, son señales de vida, del tiempo de la poesía que parece no detenerse nunca, que sigue más allá de las edades, más allá o más acá de la ciudad y las redes electrónicas, del otro lado o sobreimpresa al mundo cotidiano y trivial, en los intersticios del monólogo incesante, a veces absurdo, a veces conmovedor, que hablan los otros en el interior del yo, en su vacío. Los pronombres, como los que enuncian estos tres libros que cité, no dicen nada más que su lugar, que es cualquiera, pero los nombres y apellidos, las fechas, nada también hechas signos, pueden hacer crecer la ilusión de unas vidas, y finalmente son vidas determinadas, seres que justifican la subsistencia simbólica de nuestra tribu.

Bibliografía

- Henderson, Daiana, *Un foquito en medio del campo*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2013.
Mariasch, Marina, *Paz o amor*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2014.
Tentoni, Valeria, *Antitierra*, Santiago de Chile, Libros del Pez Espiral, 2014.

Cartas de una joven poeta

SOLEDAD MARTÍNEZ ZUCCARDI
Universidad Nacional de Tucumán/CONICET

RESUMEN

El artículo examina las configuraciones del sujeto en una serie de cartas personales que entre 1943 y 1948 la poeta María Adela Agudo envía a Nicandro Pereyra, su compañero del grupo La Carpa. El análisis propone que si bien todas las cartas exhiben una “función pragmática-comunicativa” fácilmente identificable, muchas de ellas parecen ir más allá de esas razones por las que en principio se escriben. La escritura epistolar ofrece así a su autora otra índole de posibilidades: mitigar el sentimiento de soledad, afianzar lazos con el destinatario y, en especial, pensarse a sí misma y constituir la propia subjetividad. Como muestra el análisis, María Adela construye en las cartas una imagen de sí que presenta fuertes puntos de contacto con la subjetividad constituida en sus poemas. Un “yo” singular, construido en términos de justicia, coherencia, pureza y verdad, que sugieren un ideal de vida y poesía ligado a los anhelos de La Carpa.

ABSTRACT

This article examines the terms in which the subject is configured in the personal letters sent between 1943 and 1948 by the Argentinian poet María Adela Agudo to Nicandro Pereyra, her comrade from the literary group La Carpa. The analysis points out that even though all the letters exhibit a “communicative-pragmatical function”, many of them seem to go beyond that purpose. In that way, the writing of the letters offers her author other kind of possibilities: to mitigate the sentiment of solitude, to consolidate the bonds with the addressee, and, especially, the possibility of thinking about herself and constitute her own subjectivity. As the article demonstrates, María Adela constructs in the letters a self-image similar to the subjectivity constituted in her poems. A singular “I” constructed in terms of justice, coherence, purity and truth, which suggests an ideal of life and poetry related to the desires of the group La Carpa.

Diálogo diferido que tiene lugar en la ausencia de uno de los dos interlocutores, la carta es una forma de la lejanía. “Ambos sujetos no están jamás presentes al mismo tiempo; la presencia real del uno tan solo puede acompañarse de la reconstrucción imaginaria del otro, en un tiempo y lugar distintos, nunca compartidos”, afirma Patrizia Violi (1987: 89). “Cuando escribo, el otro está lejos, pero cuando reciba mi carta, ella le hablará de mi lejanía” (89).

La lejanía que signa la escritura epistolar parece signar también la imagen elusiva de la poeta María Adela Agudo, que murió joven, en una suerte de autoexilio interno y sin haber publicado sus poemas en libro.¹ “De María Adela Agudo nada digo, sino que era hermosa y lejana”, re-

1. Nacida en La Banda, Santiago del Estero, en 1912, María Adela Agudo muere en San Miguel de Tucumán en 1952. Publicó sus poemas en revistas de Santiago, Tucumán y Buenos Aires como *Vertical*, *Cántico*, *Cosmorama*, y en la *Muestra colectiva de poemas* de La Carpa, aparecida en 1944 y que reúne textos de los integrantes más significativos del grupo. En la época de sus cartas a Nicandro planeaba reunir sus poemas en un libro, al que llamaría *La guitarra absorta* y que se editaría preci-

cuerda Nicandro Pereyra (1967: 4), quien, al igual que otros compañeros del grupo La Carpa, la envuelve en sus evocaciones de un halo de admiración, fascinación y distancia, fundado quizá en la muerte temprana de la poeta. En palabras de Nicandro, “veíamos en aquella mujer de grandes ojos negros el hechizo de una poesía y de una conducta, (...) un poco la imagen de lo que soñábamos en aquellos días” (1967: 4). Para Raúl Aráoz Anzoátegui, en la época de la *Muestra colectiva de poemas* de La Carpa (1944), ella había hecho ya, “desde su solitario taller”, “el camino que nosotros comenzábamos”. “Veíamos en ella algo así como lo más cercano a lo que admirábamos llegar; o sea adonde nunca se accede”, agrega (1999: 265).

Las cartas parecen haber sido para María Adela un modo adecuado de estrechar lazos desde esa lejanía. Entre 1943 y 1948 ella escribe una serie de veintidós cartas a Nicandro, quizá su más querido compañero de La Carpa, que residía entonces en Tucumán. Enviadas en su mayoría desde la ciudad santiagueña de La Banda, las cartas –inéditas durante décadas, hasta su reciente publicación²–, presentan finalidades diversas: organizar conferencias en Santiago del Estero, remitir colaboraciones para el periódico literario *Tuco* orientado por Nicandro, pedir colaboraciones para la revista *Zizayán* dirigida por María Adela, enviar o solicitar libros y apuntes, intercambiar poemas propios y de autores admirados como Neruda o Milosz, concertar encuentros, compartir impresiones de un viaje a Buenos Aires, comentar las actividades y las publicaciones de La Carpa, enviar mensajes a los integrantes del grupo. Pero las cartas constituyen también un espacio para reflexionar sobre la propia trayectoria vital, confesar la soledad y las dificultades para escribir poesía, inscribir fantasías y deseos. Si bien todos los textos de la serie exhiben propósitos más o menos concretos, una buena parte de ellos parece ir más allá de esas razones por las que en principio se escriben. En efecto, “la carta no es solo una forma textual que permite intercambiar información; además de su contenido, además de lo que efectivamente dice, la carta siempre dice, contemporáneamente, algo más: habla por sí misma, revela el acto de haber sido escrita, testimonia su propio ser en cuanto carta”, afirma Violi (1987: 91).

En el caso de las cartas de María Adela, es posible afirmar que más allá de sus diversas e innegables funciones comunicativas, su escritura abre otra índole de posibilidades: mitigar el sentimiento de soledad, afianzar lazos con el destinatario y, en especial, pensarse a sí misma y constituir la propia subjetividad. Se ha dicho, precisamente, que “componer una carta es cobrar conciencia de nosotros”.³ La serie dirigida a Nicandro permite a su autora construir una imagen de sí, forjar un “yo” en el que busca reconocerse y según el cual busca ser reconocida por su destinatario. Quien escribe una carta se siente libre para construir un yo textual deseado, para configurar “una voz diferente, una imagen preferida de sí mismo”, en un proceso de ficcionalización enmarcado en la “ilusión de no ficcionalidad” que instaura la carta y que lleva a identificar el yo textual con el escritor empírico, dice Claudio Guillén (1997: 83ss). Me interesa detenerme aquí en los términos en que se construye ese “yo” en las cartas de María Adela Agudo, una construcción que a su vez parece muy cercana a la representación del sujeto que enuncia algunos de los poemas más significativos de la autora.

En la primera carta, del 22 de marzo de 1943, el sujeto ofrece ya una clara definición de sí mismo. Lo hace al discurrir acerca de la “simulación”, un tema que había sido introducido por Nicandro, según él mismo lo indica (Pereyra, 1995: 44). Dice María Adela en esa carta inicial:

samente con el sello editorial de La Carpa. Sin embargo, ese proyecto no llega a concretarse. La principal y casi única fuente de consulta de su obra poética dispersa está constituida por el número que la revista porteña *Agón* publica en 1953 como homenaje a la autora, fallecida un año antes. Titulado *Cuaderno a María Adela Agudo*, el volumen recoge treinta y dos poemas de su autoría (Martínez Zuccardi 2007).

2. La Editorial de la Universidad Nacional de Santiago del Estero (EDUNSE) ha publicado a fines de 2015 la serie epistolar bajo el título *Cartas a Nicandro, 1943-1948*. El volumen incluye la versión facsimilar de las cartas, un prólogo de Nicandro Pereyra y un estudio preliminar de mi autoría (Agudo 2015). Retomo aquí muchos aspectos del análisis desplegado en ese estudio, poniéndolos en diálogo con la poesía de la autora.

3. Palabras de Pedro Salinas en su “Defensa de la carta misiva”, citadas por Claudio Guillén (1997: 83).

Ahora me referiré a la odiosa, a la desdichada simulación. Bien lo digo: “desgraciadamente todos simulamos –aunque ninguno debe simular”. Hay quienes simulando traicionan al ser que aman y por ello a sí mismos y a Dios. Cómo traicionar a los nuestros, a los que amamos, a los que debemos la verdad, la sinceridad. Yo no he simulado nunca ante mis alumnos. No simularía tampoco ante el hijo, ante el amante, ante los amigos. Por eso no he llegado a adquirir esposo, cargos, gloria. Sí tengo la sola dicha de haber sido consecuente conmigo misma, con mi corazón, con mis deberes, con mis ideales y no haber causado daño a conciencia a nadie (Agudo 2015: 41-42).⁴

Desde un comienzo, el yo se muestra consciente de su propia singularidad y de la distancia que lo separa de las demás personas. No se incluye en el colectivo que implica la frase “todos simulamos”. Por el contrario, se muestra incapaz de simular, de causar daño a otros, de ser inconsecuente consigo mismo. Y atribuye a esa singularidad, dada por lo que parece percibir como una franqueza inusual, las propias carencias: la falta de esposo, de cargos, de gloria. El exceso de sinceridad es también mencionado como un rasgo propio y caracterizador en la segunda carta, del 30 abril de 1943, aunque en un tono más coloquial y afectuoso, y en respuesta quizá a un comentario de Nicandro que no resulta posible conocer: “Voy a pedirle una cosa. No me tome tan al pie de la letra. Soy inofensiva, no le deseo el mal a nadie pero sí tengo la debilidad de ser demasiado sincera con mis amigos” (50).

En la tercera carta, del 4 de mayo del mismo año, el sujeto visualiza de modo menos optimista la propia singularidad y enfatiza en las carencias que tal rasgo trae aparejadas, sobre todo en una de sus consecuencias más penosas: la soledad. Se trata de una soledad doble, que parece vivir en tanto mujer y en tanto poeta, y que estaría dada, por un lado, por la falta de un “hombre que me dé un hogar” y, por otro, por la distancia que lo separa de sus pares, escritores y artistas con quienes declara compartir gustos y sueños. María Adela inscribe el sentimiento de soledad al manifestar sus dificultades para escribir, tarea hacia la que Nicandro parece alentarla:

Quisiera con toda el alma complacerlo escribiendo y soñando para ud. Ya lo haré. Déjeme que termine de convalecer de mi abulia de la que me avergüenzo. Hasta ahora no he hecho nada sino ingerir lecturas, pero devolver, nada. Es que no produzco nada sino cuando estoy enamorada. Cuando me enamore de nuevo escribiré más y mejor (62).

El yo parece hablar desde la imposibilidad y la necesidad: quiere escribir pero no puede, quiere enamorarse pero no hay ya “verdaderos” hombres capaces de un tipo de amor como el deseado: “un hombre hombre, al que la vida moderna no le haya adormecido el instinto de la especie, [...] un hombre que sepa que amar es más dar que recibir, vivir para el otro más que para uno, amarse en el otro no en uno mismo” (62). Aunque deja entrever cierto orgullo por la singularidad conferida por su condición de escritora, reniega al mismo tiempo de la soledad y de la existencia diferente de la de otras mujeres que tal condición trae aparejadas. Se muestra, así, como un sujeto casi desarticulado de su entorno.

Proyecta, además, su sentimiento de soledad al espacio que habita: “Aquí me traspaso de soledad”. Santiago, el “aquí” desde el que se enuncia y el lugar de la soledad del yo, es representado como una estepa oscura y mezquina, cuya aridez contrasta con la fertilidad de Tucumán, que María Adela describe en términos de luz, humedad, alegría, y concibe como el lugar de residencia de las personas a las que se siente afín pero de las que se ve al mismo tiempo alejada por la distancia. A ellas se dirige en un pasaje de la tercera carta: “Cómo me gustaría estar siempre al lado de uds. tan buenos amigos, con mis mismos gustos, locuras y sueños” (63).

En contraste con lo que sugiere la carta, en la época de su escritura Santiago del Estero distaba de ser un desierto desde el punto de vista de vista intelectual y literario, sobre todo si se

4. Todos los fragmentos citados de las cartas corresponden a la edición reciente ya mencionada (Agudo 2015). En adelante, consigno tan solo el número de la página de la que cada fragmento es tomado.

considera, por dar solo un ejemplo, la labor impulsada desde mediados de la década de 1920 por Bernardo Canal Feijóo y por La Brasa en algunas de cuyas actividades participó la propia María Adela Agudo (Cartier de Hamann, 1977: 86-134). Sin embargo, ella no parece sentir por sus provincianos la afinidad que declara sentir por el grupo que comenzaba a formarse en Tucumán. La capital tucumana venía configurándose además, desde décadas atrás, y en especial a partir de la creación de su temprana Universidad, como el centro intelectual del Noroeste del país. No resulta extraño, entonces, el interés de la poeta por ese espacio, por su activa vida cultural, por las clases de la Facultad de Filosofía y Letras a las que asisten Nicandro y otros compañeros de La Carpa como Raúl Galán o Julio Ardiles Gray. Tucumán es por otra parte el lugar en el que se produce el primer encuentro entre María Adela y Nicandro, encuentro que éste evoca en clave idealizada:

Un atardecer de 1943, en compañía de Raúl Aráoz Anzoátegui, Eduardo Joubin Colombres y otros, nos llegamos hasta una casa de pensión de la calle del Congreso, en Tucumán. El patrón, un señor Olivera, santiagueño de caja y vidala, cenceño, fuerte, nervioso, nos atendió y nos puso en contacto con una alta mujer atezada, de hermosos ojos nocturnos y rasgados, de cabellera que le llovía copiosamente como una noche sobre los hombros. A pesar de su apariencia majestuosa, había un no sé qué infantil y mimoso en su conducta, una severidad de agua distraída. Mis compañeros y yo hablamos en pocos momentos como viejos camaradas, desenvueltos de leyes, desplegados, casi olorosos a hierbas. Así amaneció aquella amistad, aquel encuentro con la gran poeta bandeña a quien hoy, después de una década, continuamos queriendo como hermana y camarada de la empresa poética. Después nos entrelazamos más y más. Fuimos a su pago, a La Banda, ese matinal pueblo que se recuesta en la ribera del río Dulce. Fuimos conociendo a las hermanas Briones, ese fragante grupo de muchachas, y a muchos amigos. Vino María Adela a Tucumán, penetramos en la claridad hedénica (*sic*) de su poesía, inédita aún, salvo la parcialidad dada a conocer por la revista de poesía *Cántico*, que dirigía en Tucumán el profesor de la Facultad de Filosofía y Letras Marcos Morínigo, noble amigo y maestro a quien siempre recordaremos con cariño (Pereyra, 1971: 36)⁵.

Tampoco resulta extraño el uso frecuente en las cartas de la segunda persona del plural –ese “ustedes” con el que “yo” anhela estar–, si se tiene en cuenta que desde el primer encuentro la relación de Nicandro y María Adela se recorta contra un fondo grupal, en el que se delinean las siluetas y los nombres de muchos de quienes conformarían La Carpa. Así, en ocasiones el destinatario no es pensado solo como un “tú” sino como parte de ese “ustedes” que designa el grupo de amigos comunes.

Aunque en la tercera carta no se menciona quiénes integran tal colectivo, en los textos siguientes, sobre todo en los escritos entre mediados de 1943 y comienzos de 1945, diversas figuras aparecen mencionadas: Eduardo Joubin Colombres –el más nombrado a lo largo de toda la serie y a quien la poeta parece ver con mayor frecuencia–, Sara San Martín –la “chica San Martín” en la tercera carta aunque ya “Sarita” en la cuarta–, María Elvira Juárez, Ben Ami, Alba Marina Manzolillo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Raúl Galán, Fernando Nadra, Omar Estrella, Manuel J. Castilla –en realidad este último no aparece nombrado, pero un escrito de su autoría es elogiado en la decimoctava carta–. En uno de los últimos textos de la serie epistolar se habla directamente de “los muchachos de la Carpa”. En efecto, las figuras mencionadas integraron el grupo o estuvieron ligadas a él, y participaron de distintos modos en la principal labor colectiva, esto es, la publicación de los cuadernos y boletines de 1944 (Martínez Zuccardi, 2012).

Se escribe para evocar –afirma Violi en relación con la escritura de cartas–, para hacerse presente al otro y para que el otro se nos haga presente a nosotros mismos, pese a que su ausencia

5. En otra ocasión Nicandro ubica ese encuentro en una fecha ligeramente anterior: “Con Joubin Colombres y Aráoz Anzoátegui, la conocimos, *hacia fines de 1942*, en una pensión de la calle Congreso, a media cuadra del Palacio de los Tribunales” (Pereyra, 1969; énfasis mío).

nunca es tan real como cuando lo evocamos (1987: 97). Algunas cartas de María Adela están plagadas de evocaciones de Nicandro, del grupo, de su vida en Tucumán. Desde la soledad de la escritura epistolar y de lo que percibe como la soledad de Santiago, la poeta idealiza a sus camaradas, los recuerda “alegres, soñadores, suaves”, “con mis mismos gustos, locuras y sueños”. Pero en ocasiones no se conforma con evocarlos a la distancia sino que revela sus ansias por que su ausencia se convierta en presencia real. En otro pasaje de la tercera carta no vacila en reclamar, en un tono casi caprichoso y con cierta infantil coquetería, la presencia de Nicandro. Allí vincula además de modo explícito la escritura de su carta con ese pensar en el otro, con la idea de evocación:

El mismo sábado de lluvia gris, quizás en una hora idéntica, yo escribía mi carta y pensaba en ud.

Para qué quiere ver mujeres feas? Ahora le corresponde venir a ud. a verme. Yo pensaba ir esta semana a conversar con uds. pero reemplazo a una profesora que ha pedido permiso y durante todo este mes no podré ir (61).

El espacio que habita el destinatario resulta nuevamente idealizado en este fragmento. Es el lugar donde se puede “conversar”, donde están los poetas y, por lo tanto, adonde el yo anhela acudir desde el aquí de su soledad. Es interesante notar que el lugar desde el que el yo habla parece ser siempre pensado como un lugar de soledad, independientemente del espacio geográfico de que se trate. Así, en la novena carta, escrita desde Buenos Aires a fines de 1943, el sujeto se siente también sumido en la soledad de la ciudad, hacia la que se muestra, por otra parte, atraído: “Buenos Aires no tiene cielo, pero tiene río y soledad. Una soledad no etérea, sino psíquica, individual, de cada uno. Tengo la ilusión de que todo, los tranvías, los recuerdos, el aire, me llevan al río” (110).

Es posible pensar que la soledad es para María Adela fuente de sufrimiento y al mismo tiempo de fascinación. Si por momentos se rebela contra ella y le atribuye su pesar, como en la tercera carta, también se muestra seducida por la soledad de Buenos Aires o se deja asimismo deslumbrar por la soledad hecha poesía en la “Barcarola” de Neruda, poema que comparte con Nicandro en la segunda carta y del que declara admirar “la terrible soledad del corazón solo, más terrible que la soledad de la costa del mar desierta y lúgubre” (52). Ella misma hace de la soledad la principal materia de sus propios poemas, como “A un joven” o “Canto a Sigfrido”, enunciados desde la soledad de una voz que parece invocar en vano la presencia de un tú lejano o imposible. Esos textos, junto a “Pequeño poema”, “La otra amante”, “Poema para tu voz”—que, en conjunto, figuran entre las composiciones más conocidas de la autora—hacen de la propia subjetividad de quien los enuncia, su objeto. Escritos en verso libre, esta elección parece corresponder a un sujeto exaltado, transido por el dolor, en permanente búsqueda, que invoca, con urgencia, a un otro:

Retorna a mi eternidad, a mi nudo con el cielo,

yo no soy como tú,

vuelve a mi soledad, donde estamos ataviadas de distancias

seductoras de tu última risa.

Porque yo no tengo aún hijos de sangre

y tú eres para mí un hijo hermoso y el niño y el hombre,

para mí la niña, la madre viva.

(“A un joven”, *Agón* 1953: 48)

Te invoco

en el primer despertar de mis ideales,

entre los héroes míos, extranjero.

Te preferí a los hombres de mi tierra

porque eras rubio, desconocido y muerto.

Eras tú lo perfecto, lo imposible (...).

Si resucitaras entre rocas construiríamos torres

y no irías de pieles ni de combates vestido.

Deja las terribles mujeres, las celosas profetisas y sígueme

por los pórticos dulces de sol iluminados,

por las rítmicas olas del río y del tiempo.

("Canto a Sigfrido", *Agón* 1953: 49)

El yo de este conjunto de poemas cobra la forma –de modo similar al yo de las cartas– de una mujer apasionada y sola ("para qué tanta mujer que me dejaba solitaria", "para qué ser coqueta, por qué la apostura de mis tobillos"), que ama pero sufre carencias: la falta de hijos, la imposibilidad del ser amado. "Yo, que todo lo enloquezco", "mariposa de pasión", "mujer por el soñar abandonada", "mujer que sale del bosque, mujer de la casonas moliendo un cereal de cantares", son algunas de las expresiones con las que, alternando la primera y la tercera persona, el sujeto que enuncia prefiere autorrepresentarse. El tú al que se dirige aparece en cambio como el poseedor de todo aquello de lo que el yo carece ("yo no soy como tú", "no poseo tus párpados efímeros ni la ebriedad de todos los joyeles del sueño"). Ese tú es, en la mayoría de los casos, un hombre joven, rubio, inalcanzable: "niño, exaltado adolescente", de "joven garganta llena de astros", "rubio como los girasoles", "rubio y con risa de plata", "con un impulso de altura que me dejaba sola", con voz "perfecta", "interminable", "libre, sin vaso, sin metro", con nombre de "titán", de "semidiós", de "héroe".

En su estudio pionero sobre poetas del Noroeste argentino Alfredo Roggiano define estos poemas de María Adela Agudo como autobiográficos (1954: 84). Además, muchos de sus versos fueron utilizados para definir a la autora, de quien se construye, en las evocaciones de compañeros y amigos, una imagen similar a la del sujeto de esos textos.⁶ Se trata, en efecto, de una poesía que parece haber generado fuertes efectos simbólicos en la figura del autor empírico. Si "el sujeto imaginario de la poesía perfecciona desde el arte su ingreso al mundo social y a la historia discursiva de la época, sus particulares elecciones –por ejemplo, de un yo poético dado– pueden producir efectos simbólicos y revertirse sobre la figura del autor", afirma Jorge Monteleone (2004).

6. En el mencionado cuaderno de *Agón* –que además de reunir la obra poética dispersa de la autora incluye evocaciones, ilustraciones y poemas de otros autores dedicados a la escritora– ella es presentada precisamente a partir de versos como los citados, en los que el yo se retrata (Martínez Zuccardi, 2007).

Este efecto producido por la representación del sujeto de los poemas de María Adela parece muy cercano al generado por la construcción del sujeto de las cartas, enmarcado en la mencionada ilusión de no ficcionalidad que instauro la escritura epistolar.

Volviendo a la serie de cartas, aunque los últimos textos que la componen son breves y parecen limitados a la comunicación de cuestiones puntuales, en la vigésima carta, del 1º de octubre de 1946, la poeta vuelve a reflexionar sobre sí. Lo hace al relatar a Nicandro, que reside ya en Buenos Aires, la impresión de una visita realizada a Tucumán. La carta muestra, por otro lado, una visión muy diferente de ese espacio y del grupo de poetas aglutinado allí. Si sobre todo en las enviadas en 1943 y 1944 se advierten el entusiasmo por el grupo, las ganas de encontrarse, el afán por llevar adelante *Tuco* y *Zizayán*, y el interés en la labor de La Carpa, más adelante toda esa ilusión parece debilitarse y aparece ya el desencanto. En dicha carta María Adela percibe la dispersión del grupo del que parece sentirse además, y por primera vez, ajena:

Estuve en Tucumán. Todo aquello me hizo la impresión de un desbande lírico. La muchachada no me dio (*sic*) corte porque tenía que dar examen.

No se imagina lo ardua que es para mí la lucha; es despiadada esta competición del puro contra el vivo.

Que sean vivos los comerciantes se tolera; pero profesores, artistas y madres estamos obligados a la justicia pura, estricta (183).

El sujeto forja aquí una imagen de sí similar a la delineada en la primera carta. Construye un yo definido en términos de justicia y pureza, ajeno a la competencia y, por lo tanto, diferente de las demás personas. Diferente, incluso, de quienes había declarado antes sentirse tan cerca y a quienes había conferido también cierta singularidad. Al igual que en otros fragmentos ya citados, en este se presenta como una persona virgen en contraste con una realidad en la que prevalecerían la competencia, la simulación, la falsedad, “la vida moderna” que adormece “el instinto de la especie”. Representa un yo solo y desgarrado en su lucha por ser consecuente con la justicia a la que se siente obligado, y a la que a sus ojos están obligados “profesores, artistas y madres”. Se infiere, así, que el poeta –incluido, desde luego, en ese recuento– debe ser diferente, debe soñar con un orden diferente.

Sin embargo, hacia finales de 1946, María Adela advierte, por razones que lamentablemente la carta no deja entrever con claridad, que el grupo de Tucumán se aleja de esa obligación de soñar. Obligación que, no obstante, constituye precisamente la función de la poesía en una época de guerra y de profunda crisis que La Carpa pregona al constituirse. El prólogo a la *Muestra colectiva de poemas* postula, en efecto, una poesía “en lucha, en crisis”, “empeñada en soñar para este mundo un orden sin barrotes, ni hambre, ni sangre derramada” y capaz de redimir el drama humano con “la proyección depurada del dolor sobre un cielo de esperanzas” (Agudo y otros, 1944: 9).

El anhelo de justicia y verdad, la coherencia y la sinceridad, la consecuente desarticulación respecto de un mundo percibido como falaz e injusto, las carencias y la intensa soledad, son, en suma, los principales términos con que se construye el sujeto en las autorrepresentaciones consideradas hasta aquí. Tales términos diseñan la silueta del yo deseado en los textos y sugieren el ideal de vida y poesía que su autora forjó para sí y a partir del cual buscó constituirse. La escritura de las cartas a Nicandro Pereyra, acaso su más querido “camarada de la empresa poética”, parece haber brindado a María Adela Agudo un medio para emprender la búsqueda, a veces dolorosa, de ese ideal. Ideal muy próximo al vaticinio de un futuro de libertad y justicia para el hombre con el que La Carpa había soñado al nacer.

Bibliografía

- Agón. *Revista de Filosofía y Letras. Cuaderno a María Adela Agudo* (1953). Buenos Aires: Agón.
- Agudo, María Adela (2015). *Cartas a Nicandro. 1943-1948*. Edición de Soledad Martínez Zuccardi. Santiago del Estero: EDUNSE.
- Agudo, María Adela y otros (1944). *Muestra colectiva de poemas*. Tucumán: La Carpa.
- Aráoz Anzoátegui, Raúl (1999). “María Adela Agudo y su tiempo”. *Por el ojo de la cerradura*. Salta: Del Robledal, pp. 263-267.
- Cartier de Hamann, Marta (1977). *“La Brasa”. Una expresión generacional santiagueña*. Santa Fe: Colmegna.
- Guillén, Claudio (1997). “El pacto epistolar: las cartas como ficciones”. *Revista de Occidente* 197, pp. 76-98.
- Martínez Zuccardi, Soledad (2007). “Una figura olvidada de la poesía argentina. María Adela Agudo (1912-1952) y los ideales de La Carpa”. *Revista de Lengua y Literatura* 35 (nueva época), pp. 29-40.
- (2012). *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Monteleone, Jorge (2004). “Mirada e imaginario poético”. *La poética de la mirada*. Yvette Sánchez y Roland Spiller. Madrid: Visor, pp. 29-43.
- Pereyra, Nicandro (1967). Contestación a un cuestionario formulado por Eugenia Elbein de la revista *Signo*. Copia mecanografiada donada por el autor a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.
- (1969). Contestación a María Delia Paladini, Buenos Aires, 10 de noviembre. Copia mecanografiada donada por el autor a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.
- (1971). “Evocación de María Adela Agudo”. *Cuadernos de Cultura Santiago del Estero* II/3, pp. 36-38.
- (1995) Prólogo a “Cartas de la poeta María Adela Agudo a Nicandro Pereyra”. *Meridiano Cultural* III/5 (segunda época), pp. 43-44.
- Roggiano, Alfredo (1954). “Seis poetas del norte argentino”. *Norte* 6, pp.73-104.
- Violi, Patrizia (1987). “La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar”. *Revista de Occidente* 68, pp. 87-99.

El abandono y la pérdida de la mirada. El sujeto imaginario en *Febrero 72 / Febrero 73* de Héctor Viel Temperley

EZEQUIEL NACUSSE

Universidad Nacional de Tucumán

RESUMEN

El siguiente trabajo procura analizar la constitución del *sujeto imaginario* en relación con el abandono o pérdida del *tú* amado en los textos de *Febrero 72 / Febrero 73* (1973) de Héctor Viel Temperley (1933 - 1987).

A través de la identificación y análisis de las operaciones de la mirada imaginaria y la constitución de un espacio imaginario, podremos reconstruir el entramado complejo de la formación del *sujeto imaginario* en sus aspectos reales –biográficos, sociales– y en sus representaciones –lo simbólico–.

Febrero 72 / Febrero 73 es el libro en el que la mirada imaginaria es, sino perdida, al menos puesta en tela de juicio a través del desencanto amoroso. El corte en la red de visibilidad es, para el *sujeto imaginario* de estos poemas, una amputación de la subjetividad. La mirada imaginaria se desintegra y pierde densidad. Sin embargo, la incapacidad de mirar o la atenuación de la percepción no constituyen una muerte de la experiencia en sí sino que, por el contrario, exigen el valor de la vida. De este modo, el *sujeto imaginario* instaure nuevos modos perceptivos, sensitivos y experimentales que, en libros posteriores, se traducen, además, en modos de experimentación formal de la poesía.

ABSTRACT

The following paper intends to analyze the *sujeto imaginario's* constitution regarding to the neglect or loss of the beloved person in the book of poems *Febrero 72 / Febrero 73* (1973) written by Héctor Viel Temperley (1933 - 1987).

Through the identification and analysis of the operations of the *imaginary look* and the constitution of an *imaginary space*, we can understand the complex labyrinth that compose the *sujeto imaginario* in his aspects, both empiric –biographical and social- as symbolic representations.

Febrero 72 / Febrero 73 (1973) is a book in which the *imaginary look* is, if not lost, at least called into question through the love disillusionment. This cut in the visibility network concerns the *sujeto imaginario* and produces an amputation in his subjectivity. The *imaginary look* disintegrates itself and lose density. However, this incapacity or attenuation of the perception does not constitute a death of the experience but, on the contrary, demand the value of life. In this way, the imaginary subject establishes new perceptual, sensory and experimental modes, that, in later books, are also translate into modes of formal experimentation with poetry.

Introducción

El siguiente trabajo pretende analizar la constitución del *sujeto imaginario*¹ en relación con el abandono o pérdida del *tú* amado en los textos de *Febrero 72 / Febrero 73* (1973) de Héctor Viel Temperley (1933 - 1987). Para llevar a cabo esta tarea indagaremos, en un primer momento, en algunas consideraciones críticas sobre la poesía de Viel Temperley. Por otro lado, desarrollaremos la categoría de *sujeto imaginario*, propuesta en diversos artículos por Jorge Monteleone así también las nociones de espacio al modo en que lo entienden Michel de Certeau (1990) y Gastón Bachelard (2000).

Entendemos que la subjetividad es un proceso que se constituye no sólo por las afirmaciones de un sujeto, sino también como el reflejo que devuelve al sujeto la mirada del otro amado -Jorge Monteleone (2004)-. En este sentido, intentaremos demostrar que la pérdida del reflejo que otorga la mirada del amado -y por lo tanto la pérdida del sujeto amado- se convierten en los poemas de *Febrero 72 / Febrero 73* en ejes constitutivos de los modos de experimentar y de percibir del sujeto imaginario.

Asimismo, de esta hipótesis se desprende que dicha experimentación -que guarda el carácter de imaginaria por referirse al sujeto de los poemas- se manifiesta también en el plano biográfico, caracterizándose como el puntapié inicial de experimentación formal en la poesía de Héctor Viel Temperley.

Nuestros objetivos son, entonces:

- Describir al *sujeto imaginario* de *Febrero 72 / Febrero 73* en relación con el *tú* amado de los poemas.
- Determinar de qué manera incide el desencanto amoroso en las percepciones y en los modos de experimentar el espacio del *sujeto imaginario*.
- Vincular los nuevos modos de experimentación del *sujeto imaginario* -si es que los hubiere- con las consideraciones del autor del poemario, sobre la experimentación formal de su poesía.
- Establecer puntos de partida para futuros análisis que consideren la experimentación formal en la poesía de Héctor Viel Temperley.

Estado de la cuestión

La obra poética de Héctor Viel Temperley (1933–1987) está compuesta por nueve libros publicados entre 1956 y 1986. Estos poemarios que constituyen 30 años de escritura, han sido considerado en muchos casos como textos que se ubican por fuera de las generaciones poéticas de la literatura argentina, generaciones en las que pudieron haber intervenido y con las que, en lo aparente, no mantuvieron relación alguna. Quizás sea la originalidad de la escritura temperliana la que ubica al poeta en un horizonte de lectura cercano a lo marginal. Así lo entiende Daniel Freidemberg en sus *Notas de lectura*, cuando afirma que “El efecto [de la poesía de Viel Temperley] es de inocencia, como la de alguien ‘virgen’ de literatura. Raro caso en la poesía argentina contemporánea no hay casi referencias intertextuales, casi no existe inflexión sobre la poesía o sobre lenguaje.” (1991: 35).

En los trabajos que hemos consultado, observamos que gran parte de la crítica entiende que la obra de Viel Temperley se constituye como una parábola ascendente, cuyo punto cúlmine es la efectiva transmisión de una experiencia mística que encuentra su forma poética en *Hospital Bri-*

1. La noción de *sujeto imaginario*, elaborada por el crítico Jorge Monteleone es desarrollada, en nuestro trabajo, en el apartado “Sujeto, mirada y espacio”.

tánico (1986), libro sobre el cual se han tejido análisis que fundamentan lo anteriormente dicho. Tomemos por caso algunos de los artículos críticos compilados en *Viel Temperley (2011)*: Walter Cassara señala que en *Hospital Británico* Viel: “desde la cima del calvario, vuelve sobre sus pasos y se revela como el más oficioso epiloguista de sí mismo” (12); Anahí Mallol por su parte afirma que: a través de la poesía completa recorreremos un “camino de deseo epifánico que alcanza (...) su máximo grado de intensidad en su último texto, *Hospital Británico*” (64); Cristian Piña sostiene que: en el último libro del poeta “se produce el salto definitivo hacia la poesía mística” (125).

Gabriela Milone explora con mayor amplitud esta línea en su tesis *El cuerpo en la experiencia de Dios* (2003). Allí desarrolla la idea de que la mística temperliana encuentra su lugar por fuera de la del “santo” –teológica, ascética, de ascensión, de *fondo* e inefable– y de la del “roto” –ateológica, de ruptura, en el límite de lo soportable, de *desfondamiento* e insensatez–, constituyéndose, de este modo, a partir de una preparación del cuerpo –la del deportista, en oposición a la contemplación de San Juan de la Cruz– frente a los “golpes de dios” –lo que Milone llama el “estallido” de Dios en el cuerpo, oponiéndose a Bataille, el “roto”, en la idea de ausencia de la divinidad–, es decir, el cuerpo entrenado del nadador recibe los golpes de Dios. La experiencia mística sucede sobre un cuerpo enfermo pero inmunizado en la memoria de la tensión del deporte, frente al último golpe de Dios: la trepanación y las formas que ésta adopta en la obra última del poeta: el estallido y las esquirlas.

En este recorrido de escritura y experiencia mística, el libro *Febrero 72 / Febrero 73* (1973) podría ser señalado como un punto de inflexión: este poemario representa el final de una propuesta poética que se inicia con *Humanae vitae mia* (1969) y que está ligada a la escritura de un yo viajero.

En general, estas líneas críticas afirman –al menos no lo cuestionan– que sujeto lírico y sujeto real son inseparables. Por esto, la figura de Viel ha sido tratada en todas las consideraciones como el nadador, el poeta, el cuerpo erótico y erotizado, el místico, el enfermo y el trepanado.

Podríamos concluir parcialmente que la construcción de este sujeto -imaginario- ha sido tratada en sus dos aspectos fundamentales por el sector mayoritario de la crítica que sobre él ha escrito. Estos aspectos son: la experiencia mística y una poesía del cuerpo, de culto al cuerpo.

Sin embargo, nosotros creemos que los poemas de *Febrero 72 / Febrero 73* constituyen, además del tránsito místico, el inicio de un giro estético poético que termina por acercar los textos de Viel en sus últimos cuatro libros –*Carta de marear* (1976), *Legión extranjera* (1978), *Crawl* (1982) y *Hospital Británico* (1986)– a una poesía que presta mayor atención a la experimentación formal, quizás vinculada, en su modo de tratar con el lenguaje, con la escritura de poetas como Enrique Molina, Edgard Bayley y Francisco Madariaga.

Sujeto, mirada y espacio

El concepto de *sujeto imaginario*, propuesto y desarrollado por el crítico Jorge Monteleone, permite elaborar una figura que surge a partir de la experiencia de lectura y reflexión de una obra, pero que además considera los aspectos reales –biográficos, sociales– y sus representaciones –lo simbólico–. Desde este enfoque, nos es posible (re)construir en la poesía de Héctor Viel Temperley, no su referencia biográfica –sobre la que se asienta gran parte de la crítica al caracterizarlo, por ejemplo, como “el trepanado”–, sino una figura que recorre su obra haciéndose a cada paso. El *sujeto imaginario* de una obra poética es el hilo y la voz que nos conducen a través de textos dispersos hacia una unidad o núcleo de los poemas. En el circuito de informaciones que se establece entre el *yo lírico* -la voz que habla en los poemas-, los datos biográficos del autor que escribe y los modos en que ambos se representan simbólicamente, interpretaremos la figura de *sujeto imaginario*.

En palabras de Jorge Monteleone:

El sujeto imaginario es el sujeto de la enunciación poética y se articula con todas las inscripciones de persona en el corpus poético de un autor. Se vincula con el “sujeto social” o “simbólico” en cuanto se objetiva en un espacio público. A su vez el “autor” –o figura autoral– proporciona a las objetivaciones simbólicas su propia experiencia biográfica. Todas estas mediaciones son realizadas por el lenguaje. (Monteleone 2003: 119).

A través del acto de mirar, de lo mirado y del ser mirado, el sujeto construye una fuente de sentido del mundo, “una red de visibilidad que establece su cohesión significativa” (Monteleone 2004: 31). Incluso en ese acto de mirar el sujeto tiende los lazos de la intersubjetividad, ya que lo mirado se convierte en objeto de deseo, de carencia o de vacío, y en ello genera una identificación que le permite, por un lado reconocerse como objeto para otros, y por otro transformar el objeto mirado.

Monteleone define la mirada imaginaria del siguiente modo:

La mirada imaginaria, puede ser atribuida, entonces, al sujeto imaginario de una enunciación lírica. Es una facultad por la cual el sujeto imaginario realiza sus elecciones objetivas y, en consecuencia, su proyección en el espacio. El mirar establece así un vínculo con un objeto mirado o con otro al que se mira y nos mira. Funda así tanto una objetividad como una intersubjetividad. Es una facultad a partir de la cual el sujeto imaginario establece todas las fantasías respecto de lo que se halla tanto dentro como fuera del campo visible. Es una facultad además que establece un vínculo metafórico y productivo con una de las operaciones eminentes de toda lectura, reunidas ambas en la actividad imaginaria: ver/leer. (Monteleone 2004: 32).

Entonces, el *sujeto imaginario* de los poemas, construye a partir de su mirada el mundo circundante. La noción de espacio de Michel de Certeau (1990) contribuye con nuestro trabajo al poner de manifiesto que el universo circundante no es tanto una noción fija y medible, sino:

un cruzamiento de movi­lidades. [El espacio] Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. (129)

En este sentido, entendemos al espacio como ese universo circundante que el sujeto imaginario experimenta y, al mismo tiempo, construye. Considerando esto último, tomamos las palabras de Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (1957), quien propone que la experiencia espacial reside primero en el sujeto y luego es proyectada sobre la espacialidad. De este modo explica Bachelard la noción de *inmensidad interior* como aquella que “da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista.” (168).

A través de estas nociones, intentaremos configurar al *sujeto imaginario* de los poemas, y de este modo dar cuenta tanto de las formas de percepción del desencanto amoroso, como de las posibilidades de experimentación en la poesía de Viel Temperley.

Inútil, inconducente y resignado

En *Febrero 72 / Febrero 73* (1973) se despliegan ciertos núcleos temáticos constituidos, en la obra poética de Viel, como escenas que el sujeto imaginario visita una y otra vez. El tema de la casa real o metafórica y de su abandono y búsqueda, que es uno de los motores de *Plaza Batallón 40* (1971), se constituye, esta vez, en el reconocimiento del desencanto amoroso. En los textos de la sección *Cinco poemas por España y cuatro por amor*, vislumbramos el origen del desga-

rramiento del sujeto, herida que produce a su vez cierto debilitamiento de la mirada imaginaria. Las marcas temporales de los poemas *Febrero* (OC: 210) y *Julio* (OC: 211) son un señalamiento sobre la pérdida que conlleva todo abandono: *Desde que me quitaste/ tu casa* (OC: 210) y *Desde que me quitaste/ tu cuerpo* (OC: 211).

En el primero de estos poemas, el sujeto imaginario se construye en la pérdida. A través del elemento o la imagen extraña, pareciera querer señalar que este dolor guarda algún grado de inefabilidad: porque me quitaste tu casa *siento volar las águilas* (OC: 210); pero además, el sentimiento de falta adquiere resonancia a nivel físico, tornándose una discapacidad: *Yo he quedado sordo/ Miro sordo la calle* (OC: 210); y en el mismo sentido de la discapacidad, el espacio circundante se ve afectado, escindido en su estatismo y su vitalidad: *Un pedazo de azul/ sin ningún viento* (OC: 210).

El desencanto amoroso produce, entonces, cambios sobre el cuerpo del sujeto y pérdidas en su capacidad de reconocer el mundo que lo rodea. De este modo, el abandono –el hecho de ser despojado del objeto/sujeto que se ama– interrumpe el despliegue de la mirada imaginaria generando cortes en la red de visibilidad que es la que establece el vínculo de cohesión significativa entre un sujeto, los otros y el mundo.

Sin la capacidad de mirar, el sujeto imaginario se desintegra; el corte en la red de visibilidad es un quiebre en la intersubjetividad, ya que como señala el crítico Jorge Monteleone: “el ser-para-el-otro, se funda en esta red basada en el acto primordial del mirar y ser mirado” (2004: 31). Entonces, es la pérdida del otro representado a través del lugar donde el amor del sujeto imaginario habita –*tu casa* (OC: 210), sobre lo que además podríamos señalar que a diferencia de *Plaza Batallón 40* (1971) donde el alejamiento de la casa como espacio del amor es voluntario–, en este poemario, lo que marca al sujeto no ya en el abandono sino en el ser abandonado. En el mismo sentido, se configura la pérdida de la imagen de sí, ya que la mirada del amado se constituye como el reflejo de la mirada del amante: *No sé dónde orinar/ sin tu encrespado espejo/ delante de mi cuerpo*. (OC: 210).

En el poema *Julio* (OC: 211), la pérdida del cuerpo de la persona amada es tomada como necesidad física, como una intensidad que el sujeto imaginario busca suplir en la tarea corporal: *y una mancha de sangre/ en el cabo/ de mi hacha./ Hacho pisando hojas* (OC: 211). También es la soledad el estado que signa la actividad del sujeto, al punto de invadir sus sueños con un sentimiento de resignación: *Ya no grito tu nombre/ cuando sueño/ que he perdido las botas* (OC: 211); y el fracaso frente al deseo: *Y cuando sueño que te vas/ no grito/ pero salgo a buscarte/ y llego tarde* (OC: 211).

Tanto el debilitamiento de la imagen de sí mismo, como la evasión mediante la sobreexigencia, el cansancio en la vigilia y la imposibilidad y resignación en los sueños, develan la disolución del sujeto imaginario, inútil frente a sus deseos, inconducente en sus acciones y resignado a su fracaso.

El cuerpo y las sensaciones

La constante que es la presencia del cuerpo y de lo corporal en la poesía de Viel Temperley, tiene, como venimos observando, en *Febrero 72 / Febrero 73* (1973) un rol relacionado al modo en que el sujeto se vincula con los otros y con el mundo y a la pérdida del vínculo amoroso.

En algunos poemas de este libro, y particularmente en los textos que constituyen la sección *La base y otros poemas con nostalgia*, el sujeto imaginario se diluye o dispersa en el espacio, acaso para rearmarse. La experiencia del lugar unida a la visita de paisajes es ahora de un nuevo orden. Si como apunta de Certeau, el espacio “es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente

de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (1990: 129), entonces podemos considerar que el dolor ocasionado por la pérdida del sujeto amado interviene en un primer momento en el desarrollo de una incapacidad perceptora del sujeto imaginario. Pero esto, a su vez, genera luego la conciencia de un espacio latente y vital, en el que el sujeto interna su cuerpo y, además, su pensamiento: *Siento cada día menos/ el frío de las duchas,/ siento cada día menos/ el frío del mar./ Duermo en la tierra,/ camino contra el viento/ y en la playa hay algas/ de nadie y apretadas/ para que todavía/ piense un sexo.* (“La base” OC: 217).

La incapacidad de sentir o la atenuación de la percepción no constituyen una muerte de la experiencia sino que, por el contrario, exigen el valor de la vida –como lo es el pensar un sexo– y, frente a la inutilidad, la inconducencia y la resignación, aparece el reconocimiento del cambio articulado metafóricamente con el axioma de que todo principio, por ser siempre nuevo, es esperanzador: *Mi cuerpo cambia,/ mi alma cambia./ Son los últimos días/ de sol/ dice el cabo/ que mira el mar. No sabe/ que son siempre de sol/ los días nuevos/ aunque la niebla aplaye/ y llueva por afuera* (OC: 218).

Con un cuerpo nuevo y un alma nueva el accionar también cambia. La experiencia del mar como espacio imaginario de realización del deseo y de lo divino que tiene relevancia en libros como *Poemas con caballos* (1956) y *Humanae vitae mia* (1969), parece haberse perdido. La nostalgia, como indica el nombre de la sección, se vuelve un acto presente en la acción y el deseo: *Pasé una vez la lengua/ por la sal/ de un zapato. ...Ahora quiero/ que sólo el mar/ sea el mar,/ sólo su sal/ la sal./ Que no me quede chica.* (“La sal” OC: 219). Pero además, el sentimiento nostálgico se convierte en reclamo, en necesidad del espacio inmenso que ha sido fragmentado –*Canales de agua clara,/ rojas algas, arena,/ no sé por qué elegiste/ aquel invierno/ lo que maltrata el mar,/ un roto caracol/ y unas conchillas/ ásperas y gruesas* (“Punta Norte” OC: 213)–, partido por la incapacidad o el nuevo modo de experimentar del sujeto abandonado.

Ahora es el cuerpo el que experimenta el dolor y el que constituye simbólicamente el mundo que lo rodea: *Me han quemado los párpados,/ me han quemado debajo/ de los brazos/ las aguas vivas./ Entre los dedos pasan/ Nunca vi más silencio/ odiando, navegando, naufragando* (“Las aguas vivas” OC: 231). De este modo, la experimentación del entorno no se vuelve objeto de la mirada imaginaria, sino que es el cuerpo el que comienza a hablar adelantándose en su poesía a algo que el autor señala como una decisión estética consciente, pero que no sucede sino hasta tres años después con *Carta de marear* (1976). En este sentido, Viel afirma:

Y hasta “Carta de Marear”, que apareció en 1976, había publicado cinco libros...pero yo tenía la intención de romper mi poesía; la notaba demasiado rígida, como atada a un molde, un principio, un medio, un fin: sabía qué iba a decir. Después pasé a decir, a ver, empecé a interesarme la poesía que me permitía no solamente esconderme sino evadirme y hacer un mundo, tener un mundo. (Bizzio 1987: 38).

En este poemario, el deseo de “tener un mundo” se construye en el revés de la fragmentación o, como señala Bachelard, en la necesidad de encontrar “que la impresión de inmensidad está en nosotros; que no está ligada necesariamente a un objeto” (1957: 24). De este modo leemos: *Que no me quede chica.// Me queden grandes/ las playas que camino,/ los huesos que recojo/ como hélices blanquísimas./ Los ojos inocentes/ del pequeño/ elefante marino/ me queden grandes,/ porque son inmensos* (OC: 219).

El cuerpo en la incapacidad y el cuerpo en el nuevo modo de experimentar son las dos caras de una misma moneda. Estas consecuencias del desencanto amoroso son luego tomadas conscientemente por el autor para construir, por ejemplo, el despliegue gráfico y rítmico de los poemas de *Crawl* (1982), como la figura de un nadador que da brazadas en los poemas o, ya en el final de su vida, escribir el libro en el que el “estallido” de la experiencia se convierte en las “esquirlas” de los “textos proféticos lejanos”.²

2. Podría pensarse en un análisis que indagara en la relación entre el cambio perceptivo-experimental del sujeto imaginario

Conclusiones

Febrero 72 / Febrero 73 es el libro en el que la mirada imaginaria es, sino perdida, al menos puesta en tela de juicio a través del desencanto amoroso. El corte en la red de visibilidad es para Viel una amputación de la subjetividad. El sujeto imaginario abandonado por el ser amado se desintegra, pero jamás deja de percibir; la comprensión es la del cambio: *Mi cuerpo cambia,/ mi alma cambia (OC: 128)*. De este modo, la mirada imaginaria desaparece para instaurar nuevos modos perceptivos, sensitivos y experimentales, que luego se traducen en libros posteriores en modos de experimentación formal de la poesía.

Todo cambio tiene un costo. Algo que se deja atrás en pos de algo que se encontrará adelante. En la poesía de Héctor Viel Temperley, pérdida y abandono son nociones que se mixturán y complejizan: mientras que, por una lado, se ponen de manifiesto en declaraciones de familiares o en los relatos que pueden extraerse de la correspondencia personal del autor –que por motivos de extensión no hemos desarrollado en este trabajo–, por otro, se ponen de manifiesto como palabras poéticas que develan la constitución de un sujeto imaginario. Ese sujeto paga, en este poemario, el reemprendimiento de la búsqueda de la experiencia con la pérdida de la mirada. En el verso final del poema que cierra la sección de *La base y otros poemas con nostalgia*, leemos: *Ya no veo (OC: 225)*. Es a través de esta pérdida que el sujeto comenzará un nuevo modo de experimentar el espacio y los objetos que lo rodean que, de algún modo, prefiguran la experiencia y la experimentación de sus poemarios posteriores.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bizzio, Sergio. “Viel Temperley: Estado de comunión”. *Revista Vuelta Sudamericana* 12 (1987): 38-39.
- de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1990.
- Freidemberg, Daniel. “Notas de lectura.” *Diario de Poesía* 19 (Invierno 1991): 35.
- Mallol, Anahí. “Mi Viel: de ángeles y aleluyas hasta el silencio, hasta la nada.” Viel Temperley. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2011. 64-80.
- Milone, Gabriela. Héctor Viel Temperley, el cuerpo en la experiencia de Dios. Córdoba (Argentina): Ferreyra Editor, colección Lecturas mínimas, 2003.
- Monteleone, Jorge. “La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina”. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Noé Jitrik (Dir.) Tomo 2. La lucha de los lenguajes. Julio Schwartzman (Dir. del volumen), Buenos Aires: Emecé, 2003. 119-159.
- “Mirada e imaginario poético”. *La poética de la mirada*. Madrid: Visor, 2004. 29-44.
- Viel Temperley, Héctor. *Obras Completas*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2003.

de los poemas de *Febrero 72 / Febrero 73* y las posteriores experimentaciones formales del autor, vinculadas al dibujo en la página del poema, pero también a la reescritura de un mismo texto -donde lo que se busca quizás es dejar la huella del proceso de escritura- e incluso, la experimentación formal de los breves poemas narrativos de *Hospital Británico* (1986).

El espectáculo debe continuar: 15 años de *Monstruos*

CECILIA PACELLA

Universidad Nacional de Córdoba

RESUMEN

Nuestro trabajo hace una reflexión a cerca de la tarea de antólogo realizada por el poeta Arturo Carrera en el libro *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Publicada en el año 2000, en la ciudad de Buenos Aires, esta antología cierra una década muy particular de la poesía argentina. El siglo concluye con un balance positivo para la poesía: la aparición de numerosas voces de jóvenes poetas convulsiona el presente y genera la idea de un futuro probable. En esta inquietud, alentada también por el desasosiego que provoca el paso de un siglo a otro, se origina esta antología que interpela la relación entre poesía y presente. Nuevamente se trata de promover un acto en el presente que encontraría su efecto en el futuro: reconocer la estética del futuro.

ABSTRACT

Our work does a reflection about the task of antologist realized by the poet Arturo Carrera in the book *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Published in the year 2000, in the city of Buenos Aires, this anthology there closes a decade very individual of the Argentine poetry. The century concludes with a positive balance for the poetry: the appearance of numerous voices of young poets convulses the present and generates the idea of a probable future. In this worry, encouraged also by the uneasiness that provokes the step of one century other one, there originates this anthology that addresses to the relation between poetry and present. Again it is a question of promoting an act in the present that would find his effect in the future: to recognize the aesthetics of the future.

Todo pensamiento lanza un golpe de dados

Sabemos que el final del siglo XIX queda marcado indiscutiblemente por la aparición, en el año 1897, del último poema publicado en vida por Mallarmé. Y aunque su amigo Valéry, el primer lector de este poema, quede extasiado y maravillado por el gesto mallarmeano, *Un golpe de dados...* es, sin dudas, un poema lanzado hacia el futuro. El siglo XX comienza con esta distancia entre el poeta y su público. Mallarmé es el primer poeta moderno completamente consciente de no escribir para sus contemporáneos y de gestar una poesía para los lectores del futuro. Paul Benichou, en el ensayo que analiza la relación de Mallarmé con su público, nos dice que el desencuentro entre el poeta y los hombres, sobre el cual se sostiene la doctrina mallarmeana del misterio poético, alcanza un grado de intensidad tal que “la imposibilidad de ser comprendido debe entenderse en sentido literal; los hombres no saben de qué habla el poeta” (1985: 85). La dificultad que enfrenta Mallarmé se encuentra –según Benichou– relacionada con una crisis histórica que se apodera de las condiciones de la poesía a partir del 1850, cuando se desvanece para siempre la esperanza romántica de una comunión entre el poeta y la humanidad. Desde allí

en adelante el pesimismo será inseparable de la vocación poética, ya que esta soledad esencial será padecida como una dolorosa prueba para el poeta.

El resultado de esta distancia es la oscuridad del poema mallarmeano, considerada como el fruto de esa tensión irreductible entre poesía y presente: dice Mallarmé:

“...no hay Presente, no –un presente no existe... A falta de que se declare la Multitud, a falta –de todo. Mal informado está quien se proclamara su propio contemporáneo, desertor, usurpador, con idéntica impudicia, cuando el pasado terminó y se demora un futuro o cuando los dos se entremezclen perplejamente con miras a ocultar la distancia. Más allá de las primeras Planas encargadas de divulgar una fe en la nada cotidiana e inexpertas si la calamidad mide su período en un fragmento de siglo, importante o no.”¹

La imposibilidad del presente, de poder pensar en un público coetáneo, envuelve al poeta en esa distancia inevitable entre el pasado que ya fue y el futuro que aún no llega. Esta distancia fue reprochada por sus contemporáneos que acusaron a la poesía de Mallarmé de oscura. La oscuridad fue el refugio de la poesía y del poeta, y al permanecer en esa oscuridad, la poesía trata de salvar la lengua. “Un deseo innegable de mi época consiste en separar, con miras a atribuciones diferentes, el doble estado de la palabra, en bruto o inmediato aquí, allá esencial.” Porque “el uso elemental del discurso desgasta el universal *reportaje* del que participa todo, excepto la literatura, entre los géneros de escritos contemporáneos”. Y en la soledad el poeta es el encargado de devolver más puras las palabras a la tribu.

Por ello, no debemos olvidar que Mallarmé tiene la esperanza puesta en los lectores del futuro y sabe que aunque sea incomprendido en su tiempo su obra se construye sobre el anhelo de lo que vendrá. Cada poema de Mallarmé anhela un futuro donde vuelven a estar juntos el poeta y los hombres. Aunque diferida, la relación con el público será posible, y todo el golpe de dados está escrito, dibujado, sobre esa certeza. “Todo pensamiento –dice– lanza un golpe de dados”, es decir, está destinado a actuar sobre el azar, construyendo el azar. El poeta que vive tristemente su soledad también añora un futuro de plenitud, que en alguna medida construye la poesía. Sin este anhelo la poesía no encontraría razón de ser:

Exteriormente, como el sonido de la vastedad, el viajero percibe la miseria del silbido. “Sin dudas”, se persuade: “atravesamos un túnel –*la época*–, el último largo que se desliza bajo la ciudad antes de la estación omnipotente del virginal palacio central, que corona”. El subterráneo durará, oh impaciente, lo que tu recogimiento en preparar el edificio de alto cristal limpiado por un vuelo de la Justicia.

Si la época, el presente, es pensada por Mallarmé como un túnel subterráneo, que con paciencia el poeta debe atravesar, al final de ese túnel espera un palacio de limpio cristal que se construye justamente en la soledad del poeta. Ese palacio no es otro que el de la lengua plena, no escindida, que Mallarmé piensa como posible en el futuro. No está de más, entonces, desde nuestro presente volver ahí para pensar el anhelo mallarmeano. ¿Podemos decir que la poesía salió del subterráneo? ¿Y que realmente podemos admirar las paredes transparente y limpias del palacio que dejaron los poetas? ¿O tal vez la pretensión mallarmeana como origen de la poesía moderna estará siempre presente y el castillo será siempre un deseo diferido?

Cien años después, en la ciudad de Buenos Aires, una década muy particular de la poesía argentina está concluyendo. El siglo se cierra con un balance positivo para la poesía: la aparición de numerosas voces de jóvenes poetas convulsiona el presente y genera la idea de un futuro probable. En esta inquietud, alentada también por el desasosiego que provoca el paso de un siglo

1. Todas las citas de Mallarmé fueron sacadas de una traducción inédita realizada por Silvio Mattoni de Variaciones sobre un tema Mallarmé, S. *Mallarme Oeuvres complètes*, Biblioteca de La Pleiade, Gallimard, Paris, 1945.

a otro, José Tono Martínez, por entonces director de ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana), le encarga al poeta Arturo Carrera la realización de una antología de la joven poesía argentina. En la transcripción de Carrera el pedido dice: “Fíjate que te estoy encomendando un muestrario de la poesía argentina, más nueva, la de los jovencitos del comienzo del milenio; la que puede contener secreta o misteriosamente, el abecedario posible de una estética de lo venidero” (2001: 10).

Como vemos, el origen de esta antología también interpela la relación entre poesía y presente. Nuevamente se trata de promover un acto en el presente que encontraría su efecto en el futuro: encontrar la estética que está por venir. Pero Carrera parece ser consciente de la imposibilidad de este pedido, poeta del presente y lector de Mallarmé, conoce el azar que implica cualquier tirada de dados y de alguna forma es justamente este azar lo que genera para él el entusiasmo de la empresa que se le ha encargado. En la selección de 36 poetas, todos menores de 40 años, es sólo ese dato objetivo el que ejercerá un límite sobre la selección y después lo subjetivo, aquello que multiplica la fuerza de su propia sensibilidad. La sensación de animación y de plenitud que Carrera lee en los jóvenes y que –según Eliot–proporciona la lectura de los contemporáneos. Porque es desde el lugar de contemporáneo desde donde puede pensarse esta antología. Se pregunta Carrera: “¿quién me quitará el placer de estar entre tantos jóvenes planeando la decisión de entrever “un efecto óptico”: el destello esperanzado y único de un libro de luz que no espanta la alegría...?” (2001: 13).

Aparecida en un momento paradigmático de especulaciones y discusiones críticas y teóricas, que proponen programas estéticos y una lectura gregaria de los poetas, la antología de Carrera descrea de todas las operaciones políticas que intentan trazar mapas y tendencias sobre el frágil pero resistente terreno de la poesía. No es posible ni la científicidad histórica, ni el hedonismo subjetivista, no hay un panorama de la poesía argentina, pero tampoco un lector monstruoso que corta y pega un collage para propia complacencia. Carrera sabe que hacer una antología es una empresa reduccionista: “Porque es una empresa –nos dice– que en su aparente eficacia, en su buena conciencia objetiva, nos trae también el perverso sentimiento de lo incompleto. Y acaso sea ese no sé qué de indefinible, y hasta de indefendible, de toda antología, lo que la vuelve una empresa monstruosa” (2001: 10).

En contra de este reduccionismo y pensando en el ramo de flores que Artaud le obsequia a Paule Thevenin cuando sale del hospicio, la antología de Carrera corre tras un efecto multiplicador de preguntas y hasta busca la posibilidad del género de representar una conciencia. Y se pregunta: “¿Puede la antología representar una conciencia, en este caso, la de cada lector? ¿Se pueden elegir las flores con esa atención o gentileza tan necesarias, tan únicas?” (2001:10) Si la respuesta es sí, entonces debemos leer el gesto de Carrera en todo el sentido mallarmeano de la palabra. Me atrevería a decir que *Monstruos...* es el golpe de dados de Carrera que insta en el firmamento “el texto mismo del universo silencioso”.

Monstruos

Volvamos ahora a la relación entre poesía y presente: sabemos que los poetas de los 90 proponen una relación concreta y fluida con el presente, esta relación estaría centrada, en primer lugar, en un uso particular del lenguaje. Dice Carrera: “Un acercamiento al lenguaje “absolutamente despreocupado” ya que no indiferente a la tensión de la lengua. La poesía de los jóvenes parece acercarnos con *zoom* lo trivial de las hablas; trae el *sermo plebeius* y lo instala tranquilamente en el poema.” Y Delfina Muschietti nos dice que a pesar de la heterogeneidad de propuestas,

se puede escuchar un tono que los une: cierto desprejuicio para con la poesía, una forma de acercamiento al lenguaje poético muy diferente de la que se tenía veinte años atrás, y que se liga con la

fuerte relación entre la cultura alta y la cultura de masas. No hay división entre una y otra en el trabajo del poema; pierden su diferencia, su partición (en Carrera, 2001: 15).

Así, parece que la poesía de fines del siglo XX ha llegado al final del túnel que Mallarmé construyó para salvarla y atravesar su presente. Al buscar el poema la lengua de la comunicación, parece habitar ese palacio de limpio cristal tan soñado. Sin embargo, para entender mejor el esplendor de esta poesía tal vez debemos desconfiar de la fácil descripción y comprender la realidad virtual de este palacio. En esa desconfianza, dice Carrera, “Hablas, incluso tensadas como por un realismo clásico, sí; sólo que en esa realidad forzada volvemos a encontrar la sobrenaturalidad de la poesía y su modo de activar ese real a punto luz –a punto nieve–” (2001: 12).

Pero la relación entre poesía y su época va más allá de incorporar la lengua del presente. Si la relación con el presente se establece desde la lengua podemos suponer que es también el lenguaje de este presente el que trae al poema el acontecimiento cotidiano y así como en el trabajo con la lengua aparece la sobrenaturalidad de la lengua poética, también el poema tensará la realidad otorgándole a lo cotidiano una tridimensión solo posible en la poesía. Lo cotidiano adquiere entonces una magnitud espectacular. La hipótesis de Leónidas Lamborghini de que “gran parte de la poesía y el arte contemporáneo –quizás lo más representativo– se caracteriza por su particular percepción de lo monstruoso como hecho cotidiano, como mundo enajenado como costumbre” (2001:11), según Carrera, “se sostiene al señalar un rasgo distintivo común a todos los poetas: el quiasma o cruce constante de teorías de las percepciones cotidianas donde el humor, lo grotesco, el lirismo ironizado, el absurdo entre el horror y la risa asimilan toda distorsión y la devuelven multiplicada” (2001: 11).

Entonces, teniendo esto en cuenta, y al postular que la poesía de los 90 vuelve a tender lazos entre poesía y presente, tendríamos que, para comprender la verdadera naturaleza de esta relación, redefinir lo que entendemos por presente. Sólo entonces entenderemos por qué Carrera nombra a los jóvenes poetas como monstruos. Ya que, cuando Carrera nos habla de monstruos no hace más que confirmar la extrañeza que manifiestan cada uno de estos poetas hacia su presente. De una forma nueva y distinta continúan con la tradición mallarmeana, porque, ¿no es Mallarmé el primer monstruo de la poesía que espectacularmente escandaliza a sus contemporáneos? Pero cien años después, lo que se muestra en forma espectacular no es lo mismo. Carrera ya nos advierte, la palabra “monstruos” no quiere decir solo mostrar sino mostrar espectacularmente.

Y si la relación diferida de la poesía con su tiempo ha sido sustituida por una comunión entre estos términos es porque la poesía redefinió aquello que entendemos por presente, montando un espectáculo donde el presente es un absoluto. Solo considerar el hecho de definir una poesía como joven, nos habla de un presente perpetuo en el que se vuelve innecesaria toda elucubración sobre el futuro de la poesía, el de tratar de descubrir de antemano la estética de lo que supuestamente vendrá o llevar adelante programáticamente una poética. Así, podemos esbozar la hipótesis de que lo que habilita la poesía joven de los 90 es que este modo despreocupado de relación con la lengua se traduce también en un modo despreocupado de relación con la historia (siendo la lengua la primera historia que tenía que enfrentar el poema). La libertad de la lengua que se transcribirá en una libertad absoluta con el tiempo histórico. Esta relación con el pasado, lejos de traernos la imagen horrorizada del ángel de la historia descrito por Benjamin, tamizada por el goce de la lengua no escindida, se vuelve feliz. La poesía joven de los 90 supera la crisis mallarmeana al desmontar la linealidad pasado presente futuro, instaurando el tiempo ahistórico del poema, de la lengua. Lejos de la imagen del poeta solo esculpiendo su estilo, o de aquel poeta que dijo que la destrucción fue su Beatriz, lo monstruoso de nuestros poetas tal vez sea ese estar siempre en el presente, la forma con la cual cada uno en su particularidad transformó la época y cómo en comunidad supieron encontrar un nuevo espacio para la poesía.

Bibliografía

Benichou, Paul, “Mallarmé y el público” en *Figuras*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1985.
AA.VV. *Monstruos. Antología de la Joven Poesía Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

Mallarmé, Stéphane, *Variaciones sobre un tema*, Vuelta, México, 1993.

Carrera, Arturo, “Prólogo” en *Monstruos. Antología de la Joven Poesía Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

Sexualidad y sentimientos. La escritura de Osvaldo Bossi

GUILLERMO SILES

Universidad Nacional de Tucumán

RESUMEN

Los poemas de Osvaldo Bossi se distinguen por la belleza, la sencillez y el ritmo melódico de la voz que los identifica. Nos interesa indagar en la escritura de este autor las proyecciones autobiográficas ligadas a la sexualidad y a los sentimientos y demostrar que los procedimientos discursivos de naturalización del homoerotismo intentan alejarse de ciertos artificios de otras estéticas –el neobarroco, el realismo “atolondrado” o el Camp– y suponen otra política del poema, al colocarse más allá de toda transgresión o profanación en la escritura. Estas operaciones proponen asimismo una nueva visibilidad de la disidencia en conexión con una tradición de escritores pertenecientes a décadas anteriores, situándose de modo singular frente a nuevas formas de escritura en la literatura contemporánea.

ABSTRACT

Osvaldo Bossi's poems are characterised by their beauty, their simplicity, and their voice's melodious rhythm. We are concerned with inquiring, within this poet's writing, about the autobiographical projections linked to sexuality and feelings, and also concerned with showing that his writing's homoeroticism naturalizing discursive processes try to distance themselves from some devices belonging to other aesthetics – the neo baroque, the “reckless” realism or the Camp- and assume another politics of the poem, when locating themselves further away from all transgression or profanation in the writing. These operations propose, likewise, a new visibility of the dissidence connected to a tradition of writers belonging to previous decades, positioning themselves in a unique way in front of new ways of contemporary writing.

A los nueve años yo tenía un amante
de dieciocho ¿Quién se atrevería a decir
que soy inmaduro? La ley que me rige
es amor, y a ella me entrego, temblando
a través del tiempo. Conocí lo inmenso
y fue poco para mí. Ese fue mi delito,
no busquen más.

Osvaldo Bossi, *Fiel a una sombra*

En los últimos años un grupo de poetas que iniciaron su actividad literaria a finales del siglo XX, decidieron, veinte años después, reunir su obra en un volumen o editar antologías personales. Así ocurre con Fabián Casas en *Horla City y otros*, que recoge toda su poesía (1990-2010). Silvio Mattoni a través del sello Mansalva editó *La división del día* (2008), incluyendo la primera parte de su obra, en un arco que va de *El Bizantino* (1994) a *Canéforas* (2000), con la idea de poner otra vez en circulación textos inhallables. Asimismo, Osvaldo Bossi, en la antología personal *Casa de viento*, integra poemas compuestos entre 1988 y 2010. A instancias de la tecnología es posible oír en un disco compacto, anexo al libro, el registro de la voz seductora y tierna que habla en los poemas, cuyo efecto es el hacer reconocible un estilo de escritura y un modo de leer. El estilo, esa filigrana que vuelve inconfundible a un escritor, es también el lugar donde se manifiestan la importancia del ritmo, el tono y la cadencia de cada uno de los poemas. Por otro lado, permite al oyente percibir las sensaciones experimentadas toda vez que los versos son leídos en voz alta frente a una audiencia.

Bossi y los poetas antes mencionados fueron incluidos por Arturo Carrera en *Monstruos* (2001), antología de la entonces joven poesía argentina. Como sabemos, el hecho de integrar esta antología convertida en la actualidad en una de las más significativas en el vasto territorio de la poesía argentina contemporánea, supone un gesto consagratorio para los poetas, el paulatino ingreso al canon y confirma además la pertenencia al campo literario. Sin embargo, esta instancia no se agota allí, sino que a su vez requiere de la construcción de una obra para asegurar la permanencia a lo largo del tiempo. Así parecen demostrarlo las antologías personales y la poesía reunida de quienes comenzaron su producción en los años noventa del siglo XX. Carrera fue visionario al elegir sus “monstruos”, quienes en su mayor parte han sabido construir su obra y a la par sus figuras de autor –pienso sobre todo en Santiago Vega y su invención de Washington Cucurto, pero también en Fabián Casas, Martín Rodríguez, y en el propio Bossi– y que son hoy personajes bien visibles de la escena literaria y cultural. Deberíamos añadir a estos casos los de quienes además de poetas se han destacado por su labor como editores, antólogos, críticos y traductores (Sergio Raimondi, Andy Nachón, Laura Wittner, Santiago Llach, Marina Mariasch, Walter Cassara, Martín Gambarotta, Daniel García Helder) y el reconocimiento del trabajo intelectual sostenido por Edgardo Dobry, Ariel Schettini y principalmente por Silvio Mattoni en el ámbito académico.

Los poemas de Bossi se distinguen por la belleza, la sencillez y el ritmo melodioso de la voz que los identifica. Nos interesa indagar en ellos las proyecciones autobiográficas, el marcado tono lírico de la escritura, los procedimientos de naturalización del homoerotismo y su particular colocación dentro de la poesía y de las nuevas formas de escritura en la literatura argentina contemporánea.

No sería posible pensar el surgimiento de esta obra sin considerar tendencias poéticas representativas de las décadas de 1970 y 1980, período en el que podríamos ubicar los nombres de Néstor Perlongher, Fernando Noy, Arturo Carrera, entre otros¹. Asimismo, las innovaciones de la poesía escrita por mujeres –en particular los textos de Susana Thénon y Diana Bellessi– y los avances en el campo teórico de aquella época. En la década de 1980, el discurso académico muestra un renovado interés por los estudios de género con el objeto de revisar de la misma forma las propuestas teóricas procedentes de los años sesenta. Leticia Sabsay (2005) afirma que es unánime el reconocimiento del giro provocado por distintas teorías feministas durante la década

1. Jorge Luis Peralta en su tesis: *Espacios homoeróticos en la literatura argentina (1914-1964)*, aún inédita, observa que la incorporación de la disidencia (homo)sexual en la poesía es tardía y se dio a través de las obras de Perlongher (1949-1992), Noy (1951-), Miguel Ángel Lens (1951-2011) y Osvaldo, Bossi, entre otros. Y además agrega que: “algunos poemas de *Paseo sentimental* (1946) y *Sexto* (1953) de Juan Rodolfo Wilcock y de *Poemas de la calle* (1953) y *Teníamos la luz* (1962) de Oscar Hermes Villordo, aluden soterradamente a amores masculinos, dado que en algunos casos no se identifica con nitidez el género de la persona amada”. Habría que considerar también los textos poéticos homoeróticos igualmente tardíos incorporados a *Desideratum* por Juan José Hernández casi al final de su vida.

mencionada, según el cual:

después del desarrollo en torno de la diferencia de género a partir de los años '60, la mirada se desplazó hacia las diferencias entre las mujeres. A partir de este giro, se reconocía que la demarcación del género como una construcción social (distinta del sexo) operó y sigue operando como una categoría altamente productiva para poner en evidencia las estructuras sociales de dominación y las relaciones de inequidad entre mujeres y varones, pero también se señala que esta división –propuesta como universal– es producto de la abstracción y el borramiento de otras estructuras de dominación (Arfuch 2005: 158-159).

En aquel momento ciertos autores argentinos se ocuparon de diversas identificaciones sexuales, dando lugar a la expresión del deseo situado más allá de la heteronormatividad. En *Eroica* (1988) Diana Bellessi explora los avatares del deseo lésbico, permitiendo la emergencia de una voz en tensión con el discurso erótico institucionalizado, con el discurso de la “heterosexualidad compulsiva”. Inaugura así una perspectiva hasta ese momento silenciada que, de acuerdo con Alicia Genovese (1998), subvierte las formas de metaforización del discurso patriarcal, atraviesa límites de censura y prohibición a fin de poner en escena un deseo diferente con una voz desafiante. El deseo lésbico registrado en los poemas de Bellessi supone la necesidad de nombrar, de instituir algo que la patriarquía relegaba y en ocasiones sigue relegando al silencio, a la esfera de lo innominado. Osvaldo Bossi establece líneas de continuidad con esta y otras tendencias escriturarias en su poesía homoerótica, que admite múltiples lecturas gracias a la incorporación de materiales provenientes de la tradición literaria y de los medios masivos de comunicación. En su primer libro, *Del coyote al correccaminos*, concebido en 1988, pero publicado en 2007, traza los perfiles de su proyecto poético donde los temas y el lenguaje tienen su punto de origen. El texto funciona como una fragua que alimenta el deseo; instaura un espacio desde donde es posible retornar a la infancia –a los personajes del cómic, a los útiles escolares, a ciertos traumas que todavía pesan y definen un modo de ser y estar en el mundo– a fin de restañar las heridas al elegir la palabra poética como vía de expresión. El sujeto imaginario de estos poemas rescata el pasado e intenta ver a la distancia, con una perspectiva levemente irónica, la gestación de un relato autobiográfico cuya temática gira en torno a dos núcleos entramados: la sexualidad y los sentimientos. Sobre este último aspecto Diana Bellessi sostiene que:

Estos poemas no piden disculpa. Celebran desde la fiesta y el dolor. Por momentos parecen rozar el melodrama, pero se escapan a tiempo con una vuelta de tuerca casi epigramática, donde ironía e impulso lírico trabajan juntos, haciendo del basurero, o el lugar común, una imaginaria verbal que encarna emociones resplandecientes (Bossi 2007:11)².

Más allá de la retórica del discurso gay

En cuanto a la tradición y a lo que podríamos denominar el “canon de la diferencia”, Fabián Iriarte, en un artículo acerca del “discurso gay” cita una entrevista a Alejandro Jockl, realizada en 1984, a quien le preguntan sobre la existencia de una “literatura gay” en la Argentina. La respuesta es negativa y el entrevistado atribuye la ausencia de una corriente literaria específicamente gay, con sus propias técnicas, lenguaje y puntos de vista, al “bloqueo cultural” provocado por sucesivas dictaduras y sus regímenes de censura y represión. Si bien señala ejemplos bien conocidos de escritores gays con “literatura gay”, compara la situación de Argentina con la de Estados Unidos. Fabián Iriarte, por su parte, afirma que deben hacerse salvedades en la comparación,

2. Prólogo a *Del coyote al correccaminos* (1988), incluido en la edición de Folia (2010). En la misma publicación Bossi rescata, además de este prólogo, el poema titulado “Dilema”, suprimido en el libro de 2007.

teniendo en cuenta que en el país del Norte, la literatura se inserta en un contexto donde existe un trabajo de tipo político que la acompaña; una red interconectada –aunque con polémicas y desacuerdos– de editoriales, universidades, talleres y seminarios. Situación a la que paulatinamente nos fuimos acercando en nuestro país, a partir de la segunda fase de redemocratización, pero que aún en el contexto político actual y con una nueva legislación –nos referimos a la ley de matrimonio igualitario– resta mucho por hacer en materia de conciencia social, derechos y ciudadanía. Sin embargo, debemos matizar estas afirmaciones formuladas al finalizar la dictadura, ya que en los últimos años ha prosperado la historiografía sobre la homosexualidad en Argentina, en sus vertientes académica y periodística y contribuyó a echar luz sobre una parte de nuestra historia que permaneció confinada en los márgenes.

A propósito de los procedimientos de naturalización del “discurso gay” resulta apropiado recordar que históricamente se nos ha hecho sentir el peso de la otredad en una forma más que se distingue de la alienación general de la sociedad, porque se nos hace soportar la responsabilidad de la paranoia homofóbica del heterosexual. La sensación de persecución del homosexual no es una fantasía sino una realidad social y sin embargo se nos hace sentir que la angustia experimentada, con frecuencia, es producto de nuestra propia distorsión. El discurso de la sociedad durante años ha sido fruto de la paranoia a través de la cual un modo sexual hegemónico o dominante manifiesta su inquietud por los modos sexuales históricamente reprimidos, pero continuamente recurrentes. Sin embargo, no a todos los individuos gays les parece que su otredad sea un estigma que el discurso heterosexual les ha asignado y logran desestabilizarla invirtiendo su signo hacia un sentimiento de superioridad. Oscar Wilde realiza esta operación cuando a raíz de su encarcelamiento escribe en *De profundis*: “soy uno de aquellos que están hechos para las excepciones, no para las leyes”. En general, los escritores gays en el pasado no habían intentado revertir la categoría de otredad de modo tan directo y personal. Una de las formas más eficaces para favorecer esta reversión ha sido el relato o ensayo etnográfico. Ninguna otra forma literaria era más apropiada para los escritores gays de los siglos XIX y XX que el relato etnográfico. Fue en este tipo de discurso donde a menudo encontraron los términos para sus propios ataques a la heterosexualidad. La etnografía, afirma David Bergman:

le provee al escritor gay la oportunidad de subvertir varios tipos de otredad. Lo foráneo, atacado por el discurso heterosexual xenófobo, es elevado, y lo pagano (lo no cristiano) es encomiado por su honestidad, visión y humanidad. Pero el efecto más importante de la etnografía gay es su afirmación de la naturalidad de la homosexualidad. Los escritores gays se esfuerzan hasta el límite por demostrar que la heterosexualidad exclusiva es una barrera artificial erigida contra la perversidad polimorfa de la naturaleza.³

La naturalización del homoerotismo

En la escritura de Osvaldo Bossi es posible observar procedimientos de naturalización del homoerotismo al emplear el registro realista en consonancia con la poesía escrita por sus contemporáneos. En otras épocas los escritores recurrieron al travestimiento –a menudo cambiaban los pronombres masculinos por femeninos o viceversa; utilizaban la máscara de una persona del otro sexo, en un doble proceso de enajenación de la voz propia y la voz ajena– El lenguaje de Bossi, en cambio, no requiere del maquillaje, ni de la codificación o del extrañamiento muy marcado, sino que emplea mayoritariamente –aunque no de modo exclusivo– recursos propios del realismo formal. La apuesta por un lenguaje simple y despojado, según creemos, implicaría una de las potenciales formas de naturalización del homoerotismo practicado en su escritura. De

3. Cito aquí la traducción del texto de Berman realizada por Fabián Iriarte en la que no se consignan números de páginas.

hecho, no adhiere al llamado “realismo atolondrado”, no se identifica con el rebuscamiento del estilo neobarroco, tampoco tiende a la exageración ni recurre a los artificios retóricos codificados por la sensibilidad *camp*.

Desde *Fiel a una sombra* (2001) hasta *Esto no puede seguir así* (2010), el poeta explora los laberintos del deseo y el homoerotismo, valiéndose de un lirismo sencillo y deslumbrante. En el primer conjunto de poemas, articula el diálogo entre los personajes shakesperianos, cuyas voces y parlamentos son capaces de construir y deconstruir el drama, la alegría y la tristeza de los vínculos guiados por los arrebatos de la pasión amorosa o la delgada y tensa línea que divide el amor del sexo. No solo emplea como intertexto *Hamlet*, acude también al mito de Narciso o al motivo literario del Golem para poner en escena la aparente sencillez y la complejidad involucradas en las relaciones amorosas y en los lazos familiares.

La sección “El cargamento” se abre con un poema que rememora la instancia en la que el padre toma su camión de carga y abandona la casa. La voz del poema capta la sensación de aquel niño incapaz de registrar el peso de la situación y que ahora, en la distancia temporal, reflexiona: «Parece que los padres se van siempre [...] Los ojos tardan/ en comprender y el corazón/ es un ciego pozo/ al que no entra la luz, con su tortuga/ pensativa» (2001: 165). Vinculado a este episodio, en las palabras que cierran la antología *Casa de viento*, el autor con pinceladas de humor relata lo siguiente: “cuando mi papá se enteró que yo era poeta se fue de casa. A mí mamá se le partió el corazón, como si le hubiesen dicho que tenía un hijo bobo y que tendría que cuidarlo el resto de su vida. De hecho pasaron los años y no logro apartarla de esa idea. Todo lo demás es literatura, es oficio” (2010: 114).

La sección de poemas de “El cargamento” cierra *Fiel a una sombra*, aunque su temática y su tono parecieran dar pie a la continuidad con *El muchacho de los helados y otros poemas* (2006) en donde confluyen infancia y sexualidad. Las primeras experiencias sexuales con otros chicos son evocadas con ternura y naturalidad en la medida en que se encuentran ligadas al amor o a la amistad. Así ocurre en el poema de nuestro epígrafe y en el titulado “Mi amigo Raulito”, en este último la idea de amistad se experimenta con extrañeza y vacilación como el resultado de un delirio que de pronto florece y lo lleva a comprender rápidamente la diferencia entre el amor, situado en el plano de los afectos, y el sexo como práctica. De los amigos dice el poema: «A veces /los llevaba a dormir conmigo, /en mi cama. O cruzábamos/ el alambrado y nos metíamos/ en el campito de la esquina [...]. Y más adelante: “A mí me hubiera gustado olvidarme/ de Raulito Lemos, / de su pelo negro y azulado, un poco/ apelmazado en la nuca, /de su mirada de ojos chiquitos y saltones/ pidiéndome todas las noches lo mismo. /No que lo quisiera (porque mi cariño/ estaba a la vista) sino que me inclinara en esa tierra/ que se extendía bajo las estrellas, / peligrosamente, junto a él» (2006: 11). En estos poemas la capacidad evocativa del sujeto imaginario se enlaza, como señala Silvio Mattoni, con su “valentía, su vigor y su delicadeza, soplando al viento la calidez de unos episodios inolvidables” (2010: 14).

Entre los episodios inolvidables se encuentra la “escena primigenia del campito”, a la que obsesivamente retorna Bossi en su escritura: en los poemas que acabamos de citar, de igual modo al evocar la infancia en un pasaje de la *nouvelle Adoro* (2009) y, más aún, en el poema “Grafitti”, de marcado tono melancólico, publicado recientemente en su muro de facebook.

El pasaje aludido aún la experiencia de una sexualidad precoz, vivida y recordada con naturalidad y el despertar de los sentimientos, ese núcleo retorna como una fijación del pretérito en la escritura. Constituye así un acontecimiento fundamental, entre los fragmentos autobiográficos disseminados en los textos, en tanto ha producido una transformación radical en la vida de ese yo que dice yo y habla imaginariamente en los poemas, a tal punto que a partir de aquel suceso originario, enunciado en términos de una confesión, el sujeto reflexiona y se interroga: ¿Quién se atrevería a decir *que soy inmaduro? La ley que me rige es amor*. En idéntica línea, la “autoficción” *Adoro*, recurre a procedimientos similares pero más complejos al relatar la historia entre

Cristian –un taxi boy que trabaja en las inmediaciones de una estación de trenes- y Ovi, el narrador miope, ingenuo e imaginativo, obnubilado por un vínculo basado en el intercambio de sexo por dinero, pero con el valor agregado del afecto. La relación se visualiza y se narra desde una óptica distinta al estar atravesada por los sentimientos; en todo momento la voz en primera persona rescata el respeto recíproco y redimensiona los aspectos positivos del vínculo, estructurado sobre la base de las carencias afectivas y materiales, asimismo se reafirma cada vez que el narrador reitera que el muchacho nunca pide nada, pero él es en realidad quien paga la comida, los cigarrillos y la habitación de hotel en cada encuentro. La corriente afectiva se confirma cuando un amigo de Cristian le comenta: “con razón te quiere tanto”. Ovi, tal la designación del narrador en primera persona, como también Os en otras instancias de escritura, admitirían interpretarse como variantes autográficas utilizadas por el autor y funcionarían como máscaras del nombre propio. Si bien *Adoro*, en su mayor parte, está narrada por Ovi, contiene algunos pasajes donde asoma la voz del autor y también en tres brevísimas notas a pie de página, con aclaraciones referidas al mundo literario y a la cultura de masas. El relato aparentemente sencillo se complejiza en la alternancia de las voces que narran y pone en tela de juicio la subjetividad. Hacia el final hay otra vuelta de tuerca –un guiño del autor– al hacer ingresar otra voz narradora dentro de su propio discurso: la imagen del narrador situado fuera de la historia, al que convierte en otro personaje. El narrador omnisciente encarnado en la figura del aviador –que sobrevuela en la escena del final antes de difuminarse– pone al desnudo este singular desdoblamiento, pero esta vez, Ovi capta su presencia fantasmal y la visión ocurre dentro de su propia instancia enunciativa para corroborar que ese otro es también él o que él es también el otro. Al mismo tiempo el recurso genera incertidumbre al colocar el texto en una zona indecible, de ambigüedad en torno al carácter autobiográfico del relato ya que oscila en una lógica dual donde se funden sujeto de la escritura y figura de autor. El pasaje referido dice :

Levanto la mano para saludar al aviador; pero ya es tarde; está en otra parte. No me ve, no me escucha...Mira al chico; se quita las antiparras. Con el dorso de la mano enjuga el charquito de lágrimas que se ha ido formando alrededor de sus ojos.

Yo también lo miro. Miro al niño que duerme a mi lado y lo adoro. Te adoro, le digo.

Me quito los anteojos. Con el dorso de la mano enjugo, yo también, mi propio montoncito de lágrimas. (2009: 78-79).

Si en su primer libro el poeta se ve en la encrucijada de encontrar un lenguaje adecuado para expresar su deseo, la decepción del deseo figurada en la imagen del Coyote persiguiendo su objeto –el Correcaminos– sin poder atraparlo, rápidamente encuentra solución al apostar a un lenguaje claro y directo. Así lo expresa con humor irreverente el poema que en la versión original forma parte de la serie *Del coyote al correcaminos* y que –ex profeso– se titula “Dilema”:

Cómo hablar de una verga

sin que el señor o la señora

se ruborice de solo verga?

Cómo hablar de una verga

Sin que murmuren para sí:

Esta verga no es verga.

Es error tipográfico?

Cómo hablar de una verga

Sin que verga el censor,

cualquier censor

con su espada de verga

y la verga de un tajo?

Y con qué verga

de la palabra universal

sustituir tu verga tangible?

El poema resulta un elemento disonante dentro del conjunto poético. Si comparamos esta tentativa inicial –basada en la experimentación y el juego lingüístico– con las inflexiones líricas de la totalidad; en tal contexto adquiere un carácter fundacional en la medida en que el poema funcionaría como elemento disparador, encargado de perfilar los principales lineamientos de esta poética. Frente al dilema acerca de qué lenguaje utilizar para hablar del amor de un hombre hacia otro hombre, el autor, sin abandonar el humor ni la ironía, elige un lenguaje transparente, alejado de las acostumbradas codificaciones del denominado “discurso gay” y también de las torsiones neobarrocas. El gesto supone una opción política implicada en el procedimiento de naturalización del homoerotismo instaurado en su escritura.

Graffiti

Todas las noches escribo

tu nombre en la pared de la esquina

y a la mañana pasa el viento

y lo borra. A la noche siguiente

entro al baldío y echado sobre el pasto

me pongo a contemplar las estrellas

que vimos juntos aquella vez

y las estrellas se borran, se borran

como las palabras... ¿Habrán un lugar

sólido, seguro, donde guardarte
y que no sea una fotografía? Sabés que odio
las fotografías. Me recuerdan el lugar
en el que estuve, como todo el mundo, vivo
y donde ya no estoy.

Bibliografía

- Berman, David (1994). "Strategic Camp: The Art of Gay Rhetoric". *Camp Grounds: Sytile and Homosexuality*. David Berman (Ed.) Amherst: Universidad de Massachussts, 1994, pp. 92-109.
- Genovese, Alicia. (1998). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- Genovese, Alicia. (2011). "Marcas de Graffiti en los suburbios. Poesía argentina de la posdictadura", en *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Iriarte, Fabián (1995) "Un pezcuello tornado mujer': el discurso gay". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 4, Nos. 4/5 (1995): 205-216.
- Kamennszain, Tamara. (2007). "Testimoniar sin metáfora (Los casos de Washington Cucurto, Martín Gambarota, Roberta Iannamico)", en *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.
- Sabsay, Leticia (2005). "Representaciones culturales de la diferencia sexual". *Identidades, sujetos y subjetividades*, en Leonor Arfuch (comp). Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 155-170.

Textos

- Bossi, Osvaldo. (1997). *Tres*. Buenos Aires: Bajo la luna
- (2001). *Fiel a una sombra*. Buenos Aires: Siesta.
- (2006). *El muchacho de los helados y otros poemas*. Buenos Aires: Bajo la luna/
Poesía en obra.
- Bossi, Osvaldo. (2007). *Del coyote al correccaminos*. Buenos Aires: Huesos de Jibia.
- (2009). *Adoro*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- (2010). *Del coyote al correccaminos*. Buenos Aires: Folia Ediciones.

Su rostro es una inmensa cabellera de adolescente perdida. Héctor Ciocchini: experiencia e intimidad

CARLOS SURGHI

Universidad Nacional de Córdoba/CONICET

RESUMEN

El presente artículo analiza las figuras de intimidad y experiencia en el poeta argentino Héctor Ciocchini (1922-2005), las cuales se despliegan en torno a un hecho biográfico puntual: el secuestro y desaparición de su hija Clara durante la última dictadura militar (1976-1983). En los libros *Ofrenda* (1985) y *Homenaje a John Keats y Fragmentos de un diario*, (1995) es posible leer de qué modo el discurso poético, concebido en los parámetros clásicos que entienden a la poesía como una combinatoria de formas (Valéry), se ve desplazado por el tópico del hijo muerto (Mallarmé) hacia un lugar en donde la subjetividad produce una modificación del discurso poético, el cual adopta de este modo una orientación confesional bajo la forma de monumento, diario o epitafio.

ABSTRACT

The present article analyzes the figures of intimacy and experience in the Argentine poet Héctor Ciocchini (1922-2005), which unfold around a specific biographical fact: the kidnapping and disappearance of his daughter Clara during the last military dictatorship (1976- 1983). In *Ofrenda* (1985) and *Homenaje a John Keats y Fragmentos de un diario*, (1995) it is possible to read how the poetic discourse, conceived in the classical parameters that understand poetry as a combinatorial form (Valéry) Is displaced by the topic of the dead son (Mallarmé) to a place where subjectivity produces a modification of poetic discourse, which thus adopts a denominational orientation in the form of a monument, diary or epitaph.

I

La antigua distinción de géneros nos habilita para pensar que en la poesía hay un yo, una voz que de un modo singular, por medio de una forma y mediante el abierto empleo de la simulación, ocupa un lugar en el mundo; hace de la experiencia algo transmisible en figuras, sensaciones, signos de aquello que, paradójicamente, no podría tener jamás ningún signo. O todo lo contrario, ese mismo yo hace de la poesía lo intransmisible, lo imposible, lo que jamás podría reducirse, lo que a lo sumo podría ser pura aspiración bien intencionada de un pensamiento en estado de raptó. George Bataille suponía que toda poesía era una experiencia íntima. Pero, ¿qué es lo íntimo? ¿Algo que se supone un secreto? ¿Algo que por ser secreto podría volverse misterioso? ¿O simplemente algo que no debo contar y por el solo hecho de contarlo establece a mi alrededor una comunidad de individuos que gustan de la intimidad?

En realidad el poder de lo íntimo está en el espesor problemático que adquiere ni bien se lo percibe en cualquier gesto. Como lo obsceno, lo íntimo está fuera de escena, está pensado para que ni bien lo detectemos él mismo nos inicie en lo que no puede ser a la vista de todos y no posee fin alguno. De algún modo de eso se trata el capricho de escribir: de comenzar a hacerlo y no terminar nunca, de lograr un nivel de intimidad tal que todo a los ojos del que escribe pueda ser escrito, tenga su distinción de signos, sus figuras de lo bello o de lo sublime; o no, que lo digno de ser escrito no se pueda ni pensar, no alcance sus apropiadas figuras, no soporte signo alguno y de tan íntimo que es se vea abandonado al silencio. Pensemos entonces la intimidad como un raptó del sujeto, raptó que nos permite pensar en una distancia impuesta por él mismo o una exposición a la intemperie cuando procede de un supuesto afuera que puede ser la fortuna, el azar, la pesadilla de la historia. Pero sobre todo, pensemos que existe un sujeto porque existe esa intimidad, la cual es tan propia que resulta ser todo, y al mismo tiempo, para los demás, ante sus ojos, resulta nada.

Ahora bien, me animaría a decir que las escrituras del yo, una forma académica de lo íntimo, hablan de algo excepcional en la literatura: la necesidad de que todo se vuelva poético, es decir íntimo, corrido del lugar de una escena de escritura. Así la novela deviene autobiográfica, el ensayo compendio de experiencias en el terreno de las ideas, y la crítica literaria una reconstrucción de ese espacio donde el yo del autor no es más que el orfebre de unas cuantas figuras parlanchinas que se parecen mucho a él y a la vez no, en nada se le parecen. Tal vez entonces imitando a la poesía en su raptó de singularidad, eso que está por afuera de ella –hablo de la literatura como una institución escéptica y aséptica– busque para sí la posibilidad de que todo pueda escribirse, que todo encuentre un signo que sirva al menos a quien se sabe raptado por su propia intimidad.

Sin embargo si toda poesía procede del misterio de lo íntimo, de la pulsión por escribirlo todo, necesariamente debemos preguntarnos si todo puede efectivamente escribirse. Y no me refiero a esa posible solución de reducir todo a la disputa por lo que el lenguaje puede hacer con nosotros o lo que nosotros podemos hacer con él. Hay una intimidad de la poesía que es mucho más intensa, mucho más profunda, que abre realmente el juego a la posibilidad de que exista un límite del lenguaje porque alguien en el mundo habla una lengua extraña. Es el dolor, aquello que ha tocado de un modo íntimo a lo humano y lo ha modificado para siempre, lo ha hecho partícipe de una intimidad a la cual ningún otro sujeto puede acceder, salvo por la creencia de que lo escrito redime, restituye, acompaña en la escena impensada de la intimidad.

II

En su estudio inconcluso sobre Mallarmé, Sartre no duda en distinguirlo como el heredero extremo del ateísmo de fines del siglo XIX. Dicho nombramiento es resultado de la voluntad misma de Mallarmé, quien al entender de Sartre es “una criatura de pura materia, que quiere producir un orden superior a la materia” (2008: 144). Es más, conciente Mallarmé de sus limitaciones, que a veces se vuelven la imposibilidad misma de escribir, piensa aún así la aniquilación de la materia como destino de toda escritura que se precie de moderna. Pero, ¿adónde conduce todo esto? Aquello que comienza como un asombro retórico ante la sustracción de los objetos del poema o su complacencia en la vaga sugestión de lo nombrado, termina siendo una propuesta extrema: el suicidio como obra de arte, la nada resplandeciente de una idea, o el gran Libro del mundo estéril que termina siendo pura idea. Así el problema de Mallarmé no es más que un problema de impotencia teológica, pues debe matar toda idea de Dios como artífice de este mundo caótico, pero también debe dejar una garantía divina para la poesía. En esta situación la única garantía al alcance de su mano es el convencimiento de que “la prosa del mundo no inspira poemas” (2008: 142), y por lo tanto, las correspondencias del poema servirán para negar esa

prosa que en Mallarmé es un abierto rechazo, una renuncia al orden de lo humano. La negación del mundo por medio de la poesía pasa a ser entonces el misterio de lo moderno, una especie de aniquilación paradójica, pues para existir como tal, el poeta debe ir hacia la nada, darle la más pura iniciativa a las palabras.

Sin embargo en Mallarmé hay un proyecto inconcluso que pone lo íntimo en la escena del poema; y que invierte el orden de la destrucción de la materia pues se trata de un intento por restituirla de nuevo a la vida por medio del misterio de la resurrección. Muerto su hijo Anatole, en 202 hojitas escritas con lápiz y olvidadas en una carpeta, descansan una serie de fragmentos que hubiesen servido al padre para devolver al hijo, al menos bajo la forma del Libro, a la vida, a la vulgar materia. Al margen de que la resurrección como tal, y aún cuando sea através de las palabras, implica el acto irreductible de crear, lo que se destaca en este proyecto de escritura es lo que Oscar del Barco presenta de la siguiente manera:

Es como si Mallarmé, sin darse cuenta y a causa de su propio “fracaso”, hubiese ingresado en otro (nuevo) espacio poético (que culminaría en *Un golpe de dados*). Un espacio descentrado, discontinuo, más allá de toda preceptiva; digamos un texto “moderno”. No importa. Ni prosa, ni poesía, ni filosofía, ni teatro; un “algo” llegado de quién sabe dónde y que estaba allí (olvidado en un cajón) como un monumento o una piedra caído “del desastre oscuro” de otro mundo (2008: 16).

El nuevo espacio de Mallarmé es íntimo, no solo por el intento de un padre por sustraer de la muerte a su hijo y ponerse por fuera del dolor en una suerte de descenso infernal invertido, sino también porque pone en el centro mismo de la escena lo que estaba perdido, lo que ha sido silenciado, corrido hacia el lugar del olvido en el cajón del poeta. Pero también porque es un fragmento, un pensamiento inconcluso en su estado de anotación, el afuera mismo del fracaso de la obra. ¿Cuál sería en este caso la intimidad del momento de escritura? O mejor dicho, ¿de qué está hecha esa intimidad tan profunda como la noche?

Valéry afirma que luego de leer su *Golpe de dados* Mallarmé le confesó que se sumía en un acto de locura. En *Para una tumba de Anatole* Mallarmé fue mucho más allá, pues ni siquiera lo acompaña el horizonte o el consuelo empírico de un objeto lleno de ritmos, silencios, figuras esparcidas por la gélida página blanca. Aquí su entrega al espíritu es absurda, pues el espíritu, aquello que en comparación con la materia no puede ser destruido, supone la existencia de un yo que ejecute el acto de crear. Debemos recordar que el poema jamás se escribió y que tal vez la escena de lo íntimo fue demasiado para Mallarmé, o que su no escritura lo transformó en el poema potencial de su vida; al fin y al cabo toda tumba, todo monumento es monstruoso, más si en ella habita un autómatas, una aparición a medio traer de la muerte. Aún así como el brillo de las estrellas en el cielo, los restos en esa noche de la poesía moderna se pueden seguir en el continuo de ciertos movimientos: del fracaso destructor, a la esperanza que resucita, y de ahí nuevamente a la imposibilidad del poema, al fracaso que es el espacio de la creencia¹.

III

En un librito editado por el Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur en 1960, Héctor Ciocchini señala respecto al *Golpe de dados* de Mallarmé que en él “existe una religión del signo”, la cual hace del *homo faber* un demiurgo en el centro de “esa nueva cons-

1. Para esta idea del fracaso como el sentido de negación en la poesía seguimos algo de lo expuesto por Silvio Mattoni en su ensayo “Música rota o lo inacabado en Mallarmé” en donde sugiere que “la poesía, como toda figura del lenguaje, contendría esa doble negación: decir una cosa por otra para darle a lo que no existe la dimensión de un objeto perdido, antes poseído. Así lo inaccesible se aloja en el recuerdo. Así el niño eterno daría la impresión de haber existido, aunque para ello Anatole deba ser borrado” (2007: 142).

telación compuesta de azar y de inefabilidad” que, según la experiencia expuesta por Valéry al ver en la obra del maestro la figura de un pensamiento, es la más clara muestra (1960: 19). Por ese entonces Ciocchini tiene cuarenta años, dicta clases de Estilística en Bahía Blanca, se especializa en poesía clásica griega, iconografía y emblemas, también en poesía del siglo de oro español; a veces, frente a sus alumnos, recuerda la extraña clasificación de la biblioteca de Amy Warburg mientras que en una modesta casa del barrio universitario, rodeado por su esposa y sus hijas, escribe poesía que edita en libros de un refinamiento admirable. Junto a Marasso, Fatone, Astrada, y de algún modo como Mallarmé que impartió clases de inglés en pueblos de provincia, se aferra a la idea de que el espíritu triunfa en la adversidad, en la frontera, en la intimidad y en la historia.

Así para el profesor Ciocchini el poeta Mallarmé es alguien que, más allá de su innovación formal en la disposición del verso, “escribe para expiar un pecado” (1960: 20). ¿Cuál es ese pecado en Mallarmé? ¿La esterilidad a la que arriba? ¿Lo desproporcionado de su esfuerzo que concluye en el vacío? ¿O el poema que falta a la tumba del hijo? En el mismo libro, unas páginas más adelante, al escribir en este caso sobre René Char, esta expiación endilgada a Mallarmé se entiende un poco mejor. El ensayo de Ciocchini comienza de la siguiente manera: “Siempre me interesó en un ser que ostenta el discutible título de poeta, además de su producción, ver en qué lo ha transformado el ejercicio de la poesía”. El ensayo sobre Char parte del siguiente verso: “el poeta no sale siempre indemne de su página” (1960: 30) y supone así una dimensión transformadora en la poesía. Está claro que no se trata tanto de cambiar los instrumentos de la música del mundo, sino la actitud de su ejecutante. La página en blanco pasa a ser entonces un desierto, un camino hacia cierta santidad del dolor, pues al decir de Ciocchini “nuestros tiempos exigen naturalmente la santidad; más aún la muestran como la única forma de existencia creadora” (1960: 53). Sin embargo, la frase no habla tanto del presente sino más bien del futuro, de su condición profética para advenir cierta como un rayo dieciséis años después y así hacer de Ciocchini –quien profesa amor por el mundo clásico, y de Mallarmé, el poeta que profesa la destrucción como su Beatriz– dos padres enloquecidos que han perdido un hijo y una hija, y en la poesía buscan la posibilidad de revivirlos; o en todo caso, de hacer con el dolor un evangelio de lo nuevo.

En *Homenaje a John Keats y Fragmentos de un diario*, libro de 1995, leemos la siguiente anotación de viaje:

Venía de recorrer los espléndidos restos del templo de Afaia, Coré o Proserpina, la que desaparece. Vi a varios muchachos desnudos en una actitud casi de adoración. El sol de la siesta era tibio como una dulce caricia. Pedí allí por mi hija María Clara Ciocchini, (1995: 82).

María Clara Ciocchini fue secuestrada en 1976 en la ciudad de La Plata, en ese suceso que podríamos de un modo un tanto patético metaforizar hasta el infinito: ¿qué noche traerá descanso de la pesadilla constante?, ¿qué trazo de lápiz en la oscuridad podrá devolver a la hija secuestrada en el fondo de esa noche? Pero volvamos al fragmento de diario del padre. Ahí el sentido de *escribir un viaje* adquiere inmediatamente un doble sentido; pues no se trata solamente del viaje a Inglaterra, Italia y Grecia emprendido por el profesor que va en busca de las *presencias reales* de todo aquello que ha leído en un lejano país del sur; sino que también se trata de un viaje interior en el cual, el mundo clásico de la luz griega, “la pureza de las materias primordiales, la fuente del sagrado fuego que inició a los hombres en las artes y en las invenciones” (1995: 77) dice Ciocchini, contrasta con la oscura pesadilla interior; con la revelación de la *presencia ausente*:

Así, en esa lentitud solar se revelaba lo más aciago de mi destino. Sabía, desde ese momento, que no pertenecía a ningún sitio. Que era un ser marginado de la vida y que muy pocos podrían entenderlo. La hermandad en el dolor es fuerte y rara. El consuelo es animal, pero la herida continúa abierta y sin consuelo (1995: 83).

Lo más íntimo es el dolor, decíamos al comienzo de estas palabras. Pero en cierto sentido el dolor también es una fe, un estado de raptó que ordena figuras, signos, operaciones verbales que exponen un misterio que se explica sólo en el misterio. En 1985 Ciocchini publica *Ofrenda*, dedicado íntegramente a su hija desaparecida nueve años antes. ¿Podríamos decir que el poeta que reclamaba a Mallarmé fe en lo invisible antes que la más pura creencia en la combinatoria de sonidos ahora hace de su dolor un libro? Varias cosas en ese pequeño libro, que como el proyecto de Mallarmé prueba la ciencia de resurrección en sus páginas, en sus tipografías, en sus grabados, llaman la atención. En su tapa por ejemplo, vemos una ilustración de 1546 perteneciente al libro de Francesco Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*, en la que se representa una danza de jóvenes que tienen una doble cara, no sólo la feliz y la doliente, o la que conocemos y desconocemos, sino también aquella que no llegamos a conocer en el transcurso del tiempo porque ha sido arrebatada a los más íntimos espectadores y por supuesto, a cualquiera de esas jóvenes que ya no se miran en ningún lado. En la primera página acompañan al libro dos epígrafes, uno de Horacio: *exegi monumentum aere perennius* (erigí un monumento más perenne que el bronce), y uno de Rilke, perteneciente a la tercera de las *Elegías de Duino* en la que se celebra la adolescencia.

¿A qué se debe esta reunión de elementos que van desde la tradición hermética hasta la más alta poesía? ¿Cree el poeta, el padre apesadumbrado, que la joven, la hija desaparecida, puede ser más real que en sus pesadillas en emblemas, signos, etimologías de algún tiempo en el que todo parecía más cercano? Es como si lo íntimo operara aquí en un doble sentido; por un lado en el hecho de mostrarse, ya que en ello radica su condición de íntimo; pero también, en el sentido de que todo acto íntimo debe ser preservado como un secreto que sólo el lenguaje de un iniciado develaría. Al igual que el libro que jamás llegó a escribir Mallarmé, pero que en sus anotaciones guarda la más fiel reproducción del dolor, *Ofrenda* es el libro-tumba que Ciocchini escribe a la presencia ausente de su hija. Pero, ¿de qué esta hecho ese libro? O en todo caso, ¿con qué elementos del dolor está escrito? Así como en uno de los fragmentos de Mallarmé leemos: “encontrar ausencia / únicamente / en presencia de ropitas” (2005: 34), en *Ofrenda* leemos: “Arrebatadas a un viento furioso / estas ropas abandonadas, estos zapatos raídos / con que se evade una presencia humana / desentrañan un cielo difícil de imaginar” (1985: 17). Ropa, zapatos, presencias sin nadie que las luzca, que las habite; eso es la materia del poema que habla de la materia perdida. Poema entonces de restos invisible que flotan en todos lados, esa materia es la piedra filosofal de la transubstanciación de la adolescente en verso.

En dos ejemplos disímiles hemos visto esa especie de sinsentido que desde la antigüedad es visto como una alteración del curso natural de las cosas llamadas a desaparecer: padres que sobreviven a sus hijos y que inmediatamente mueren en vida al querer revivirlos. Si Mallarmé voluntariamente renunció a escribir su poema, o simplemente supo que en él se volvía una y otra vez más evidente su límite, en Ciocchini, la transformación que todo poema supone no hace más que enmudecerlo verso a verso, figurándolo en una especie de limbo similar al que cree para su hija:

El que duerme allí, solo, en un cuarto escondido,

tras jardines y huertos que la mirada sigue

difícilmente, sale a mirar la noche.

Nadie que vio su cara lo ha olvidado.

La tierna mano que tocó el amor

ya no se abre, está quieta

como una flor vacía.

La puerta siempre abierta, y los helechos,

esos que miran con verdad el cielo

nos dicen más de su silencio
que el quieto amor de un hombre solitario.
Adiós, hoguera del otoño,
se ha olvidado ya el mundo de la vida” (1985: 20).

¿No es lo íntimo entonces una forma de muerte que quiere volver absoluto el dolor? Sin embargo una suerte de creencia en la poesía se apodera de todo. Como *La Cabellera de Berenice* que rescató del olvido un poeta culto y refinado como Catulo, ¿qué puede quedar en el mundo de lo bello si no más que restos que nos hablan de aquello que falta? Y de ser ciertos esos restos, aún cuando son invisibles o ínfimos, ¿dónde pueden estar, en qué lugar se han situado para que volvamos a ellos? De la otra cabellera de niña que se perdió, que en cada pequeño cabello cifra todos los cambios posibles de un rostro, sólo queda la misma devoción poética por transformarla en un astro similar al del bucle del poeta de Alejandría. Ofrenda entonces que es deseo infinito de elevarla a los cielos y hacer de ella un brillo de dolor que gravita sobre la cabeza del poeta que canta:

Mil años de silencio serían poco
para aplacar este dolor:
la iglesia invisible de las víctimas
eleva un coral de llanto
que alcanza las constelaciones.
Pero esa dulce materia perdida
entona un canto
y hace girar el cosmos todavía (1985:14).

Bibliografía

- Del barco, Oscar [o J.], “Homenaje mortuorio de Mallarmé a su hijo Anatole”, *El banquete*, Año XI, Número 6, Córdoba, 2008.
- Ciocchini, Héctor [u O.], *Temas de crítica y estilo*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 1960.
- . *Ofrenda*, Buenos Aires, Delphica, 1985.
- . *Homenaje a John Keats y Fragmentos de un diario*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1995.
- Mallarmé, Stéphén [u O.], *Para una tumba de Anatole*, Madrid, Bassarai, 2005.
- Mattoni, Silvio [o J.], “Música rota o lo inacabado en Mallarmé”, *Nombres. Revista de filosofía*, Año XVII, Número 21, Córdoba, 2007.
- Sartre, Jean-Paul [u O.], *Mallarmé. La lucidez y su cara de sombra*, Madrid, Arena Libros, 2008.

El Yo y el sujeto ¿Qué nos enseña la escritura de Fernando Pessoa?

ALFREDO YGEL

Universidad Nacional de Tucumán

RESUMEN

El desarrollo parte de la caracterización del yo como la instancia psíquica que brinda la ilusión de identidad y la idea de que somos sujetos autónomos. Luego sitúa cómo Sigmund Freud, con el concepto de Inconsciente, subvierte esta lógica del yo cuando postula que el sujeto no se identifica con el sujeto de la conciencia. Recorre la escritura de Fernando Pessoa (1988-1935) para tratar de ubicar lo que nos enseña acerca del yo.

El gran poeta portugués escribe a través de sus heterónimos. Su obra se expresa en las obras poéticas de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis y el ortónimo Fernando Pessoa mismo, junto al prosista Bernardo Soares, su semiheterónimo. Con la heteronimia Pessoa ofrece su producción como la de múltiples poetas. Cada uno es otro, una persona fingida, con existencia propia. Los heterónimos constituyen una comunidad de sujetos poéticos que sólo existen por y para la poesía, pero que tienen existencia por fuera de la obra. Cada uno tiene vida, características textuales, un estilo propio y una biografía. Lo que Pessoa inventa a través de las múltiples personalidades literarias es armar una comunidad de yoes que siendo múltiples constituyen el armado de un Yo.

Lo que el desarrollo del texto viene a mostrar a través de la operación *pessoana* es la ilusión de la indisoluble unidad del yo. Somos uno y al mismo tiempo múltiples.

ABSTRACT

Development starts from the characterization of the self as the psychic instance that provides the illusion of identity and the idea that we are autonomous subjects. Then the author places how Sigmund Freud, with the concept of the Unconscious, subverts this logic of the self when he postulates that the subject does not identify with the subject of consciousness. He goes through the writing of Fernando Pessoa (1988-1935) to try to locate what he teaches us about it.

The great Portuguese poet writes through his heteronyms. His work is expressed in the poetic works of Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis and the orthonym Fernando Pessoa himself, along with the prosist Bernardo Soares, his semi-heteronomic. With heteronymia Pessoa offers his production as that of multiple poets. Each one is another, an unfeigned person, with an existence of his own. Heteronyms constitute a community of poetic subjects that exist only for and because of poetry, but have existence outside the work. Each one has life, textual characteristics, own style and a biography. What Pessoa invents through the multiple literary personalities is to create a community of selves that, being multiple, constitute the creation of a "Self".

What the development of the text comes to show through the *pessoanian* operation is the illusion of the indissoluble unity of the self. We are one and at the same time multiple.

En primer lugar quiero agradecer la invitación a participar de este encuentro. Encuentro que para mí toma las formas de un re-encuentro. Quizás esta sea la forma de todo encontrarse del ser humano, es decir, toparse con lo novedoso y al mismo tiempo alcanzar lo que ya estaba allí desde siempre. Este encuentro pone en acto palabras del escritor italiano Alessandro Baricco: “La misteriosa permanencia de las cosas en la corriente nunca quieta de la vida” (2012). Lo nuevo que encuentra en sí, eso que ya se encontraba. ¿No somos en el curso de nuestras vidas acaso el mismo, pero al mismo tiempo siempre otros?

Lo nuevo para mí está dado por este encuentro con la literatura a través de quienes escriben o de quienes piensan acerca de la escritura. Pero también esta es una oportunidad de volver al ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras, en cuyas aulas aprendí e incorporé los primeros conocimientos acerca de la Psicología y el Psicoanálisis, donde tuve mis primeros contactos con el saber de la Filosofía y la Literatura. Nuestros docentes nos transmitieron su pasión por los misterios del psiquismo y la condición de lo humano. Los primeros libros se ofrecían a ser leídos por nuestros ávidos ojos deseantes de un saber que se nos aparecía enigmático. Esto constituyó nuestro primer baño de un lenguaje y un saber que se iban a transformar en parte indisoluble de nuestras vidas, savia incorporada que luego iría a convertirse en un saber propio, que iría a amalgamarse con nuevas adquisiciones, en mi caso el saber del Psicoanálisis, hasta constituir mi propio estilo en mi práctica como Psicoanalista, tanto cuando dirijo una cura, cuando articulo en un saber lo que sucede en esas curas, o cuando intento transmitir a otros en función de enseñante.

Con esta introducción quiero transmitirles desde el inicio algunas cuestiones que van a estar en el desarrollo de esta conferencia. Venimos de un Otro, Otro que nos constituye y forma parte de nuestro yo dando lugar a aquello que enunciara Rimbaud en su carta a Paul Demeney el 15 de Mayo de 1871: “Yo soy otro” ¿Cuál es la verdad que nos trae esta célebre frase? Lo que vino a revelarnos es que estamos constituidos por otros que nos determinan. Venimos al mundo deseado, hablado por otros. Son las palabras, los significantes las que nos traen a la existencia. Ocupamos un lugar en el deseo de nuestros padres y ese deseo es vehiculizado por las palabras con las que nos hablan. Llegamos a la vida carentes, indefensos, somos un cachorro humano que necesitamos de un otro para sobrevivir. No sólo se trata de una cuestión biológica, sino de una operación eminentemente subjetiva. El Otro es primero la imagen especular que nos otorga una completud, que nos envuelve frente a la vivencia de fragmentación corporal que nos habita en los primeros tiempos de vida. El niño frente al espejo vivencia el júbilo de ver su imagen que se refleja completa en el espejo del Otro. Pero al mismo tiempo son las palabras de ese Otro quienes vienen a certificar en una operación simbólica que ese niño en el espejo “soy yo”: “Qué lindo el nene”; “la princesita de mamá”; “mi príncipe soñado”; constituyen expresiones que vienen a decir eso que es el niño para esa madre que al completar al niño, se completa. Operación simbólica que viene a colmar la falta materna en una ecuación que restituye en la madre su falta imaginaria. Es la función paterna en su carácter interdictor quien va a separar a la madre del niño y al niño de su madre, permitiendo que el niño se lance al mundo con los recursos simbólicos necesarios para su socialización. Breve recorrido que nos permite situar como el *infans* se inscribe como un yo singular, diferenciado de los otros en lo social.

¿Qué es entonces el yo? El yo, en primer lugar nos diferencia de todo lo que es no-yo. Nos da la más firme ilusión de identidad y nos ofrece la idea de que somos sujetos autónomos. Esta idea de un yo autónomo ha recibido consistencia a partir del cogito cartesiano. Si “pienso, luego existo”, entonces mi pensamiento dirige mis acciones que son determinadas por mi voluntad. El Yo se constituye en el amo y la conciencia es un reflejo de ese conocimiento que tengo de lo real. Al mismo tiempo el Yo nos brinda armonía y equilibrio para nuestros intercambios en lo social. Entonces ¿Cómo salimos todos los días al mundo? Cuando nos levantamos lo primero que hacemos es ir al espejo. Es como si quisiéramos en esta primera operación cotidiana del día volver a ser yo, juntar las partes dispersas de nuestro cuerpo que se desmembraron mientras dormíamos. Nos peinamos, acicalamos, vestimos, y juntamos en una armónica unidad ese cuerpo que

aparecía fragmentado. Además salimos hacia donde nos guía nuestra conciencia en una dirección determinada comandados por nuestro armónico yo. Aparece entonces la ilusión en que somos amos en nuestra casa, que nuestro pensamiento dirigen nuestras acciones, que primero pensamos y luego hacemos. En este sentido somos hijos del cogito cartesiano.

Es Sigmund Freud con el concepto de Inconsciente quien subvierte esta lógica del yo. Rebate con su descubrimiento el concepto de sujeto que se identificaba con el sujeto de la conciencia. Cuando en el Psicoanálisis se dice sujeto no se trata del yo, ni de la personalidad, ni el individuo. El sujeto es tal por estar apresado, sujetado, atado a la estructura del lenguaje. El inconsciente refiere a representaciones, pensamientos extrajeros, que operan en el yo. El sujeto a partir de Freud se caracteriza por una fractura que perturba la ilusión de una transparencia del pensamiento consigo mismo. Es así que el sujeto no sabe de aquello que lo determina. Esto se verifica en el sueño, el lapsus, el síntoma, el fallido. Si la conciencia es sólo un efecto de la determinación inconsciente, es campo de desconocimiento. El yo es efecto subjetivo de “desconocimiento” en su necesidad de síntesis. La hipótesis del inconsciente significa que cuando hablamos no sabemos lo que decimos. No es que pensamos y luego decimos, como lo confirma lo que nos sucede cuando hablamos. Siempre que hablamos decimos más de lo que queríamos decir, o menos de lo que nos proponíamos. Nuestro decir, entonces, está determinado por motivaciones que están más allá de nuestro yo.

Una vez situadas estas cuestiones acerca del yo, su función en el psiquismo, en su diferencia con el sujeto, vamos a recorrer la escritura de Pessoa (1988-1935) para tratar de ubicar qué nos enseña.

En 1942, siete años después de la muerte del gran poeta Portugués Fernando Pessoa, se decidió publicar su obra completa y se abrió el arca en la cual el poeta había custodiado sus manuscritos. Lo que se encontró allí fue la producción de una de las personalidades literarias más grandes del siglo XX. ¿Qué escritos escondía en su pobre departamento lisboeta este oscuro oficinista, meticuloso traductor de papeles de compañías comerciales? Lo que allí se descubrió, según la acertada metáfora del estudioso de su obra Antonio Tabuchi (1998) es “Un baúl lleno de gente” ¿Quiénes eran estos misteriosos habitantes del arca? Sus creaciones más preciadas, sus heterónimos. Allí estaban quienes en ficciones literarias componían en clave sinfónica el yo del artista. Aparecieron las obras poéticas de Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis y el ortónimo Fernando Pessoa-el mismo, junto al prosista Bernardo Soares, su semiheterónimo.

Con la heteronimia Pessoa ofrece su producción como la de múltiples poetas. Son los nombres con los que firmó muchos textos, pero no como seudónimos, sino que cada uno es otro, una persona fingida, pero con existencia propia. Los heterónimos constituyen una comunidad de sujetos poéticos que sólo existen en la poesía, pero que tienen vida por fuera de la obra. Cada uno tiene vida, características textuales propias, un estilo propio y una biografía. Es una ficción sin límites constituida por múltiples yoes, una pluralización estructural.

Así aparecieron ante los ojos del mundo quienes habían permanecido en el valioso baúl, que contenía además de los cuatro grandes poetas, casi 70 voces. Los poetas poetizan, polemizan, discuten en público, se escriben unos a otros. Hasta que un día todos callan a la vez. En estos heterónimos, tenemos a todos los hombres que un hombre quiere ser. Se trata del yo que cada uno de nosotros porta. Esos fragmentos son pedazos, partes, que nuestro yo fatigosamente trata de integrar en uno solo. En Pessoa esto aparece en su escritura teniendo cada parte vida propia. Se trata de una polifonía de voces que pertenecen a un solo hombre, un troquelado en el que cada troquel, cada fragmento, tiene su vida singular. Materialización literaria, puesta en acto ficcional, de eso conflictivo que vivimos en nuestro yo.

¿No nos pasa en nuestra vida cotidiana que afloran en nuestro yo reacciones y facetas que nos son desconocidas? ¿No nos sentimos extraños cuando en distintos momentos de la existencia aparecen modos de ser o de actuar que nos son ajenos a nuestro ser? Esto es lo engañoso del yo,

presentar en una unidad lo múltiple de cada uno, una armonía de lo discordante que anida en nosotros. Máscara que portamos, semblante que mostramos, que nos refleja en el espejo del otro como unidad indisoluble. ¿Qué es nuestro yo sino un residuo de nuestras identificaciones, restos de nuestra vieja relación con los objetos de amor que habiéndolos perdidos los incorporamos por identificación como modo de conservarlos, de no perderlos para siempre? Somos esa tierna mirada que nos cobijó cuando niños, esa voz que nos habló, ese canturreo de una canción de cuna que nos arropó en el frío o la enfermedad, esos labios que besamos en la adolescencia, esos brazos que nos abrazaron y más tarde nos dejaron. Esos objetos perdidos e incorporados luego por identificación, son parte constitutiva de nuestro yo. Esas palabras que nos hablaron, nos miraron, o nos maldijeron son internalizadas en nuestro yo. Fuimos bañados por el lenguaje que se incorporó insidiosamente como un cáncer para formar parte de nuestras vidas.

Pero ¿Cuántas vidas hay en una vida? ¿Cuántos otros hay en un yo? ¿Somos uno solo, un solo yo a lo largo de nuestra existencia, o somos múltiples yoes en el tiempo que nos toca recorrer la aventura de la vida? La imagen que mostramos, la máscara que portamos, sede de lo más conocido y lo más desconocido de nosotros mismos ¿es nuestro yo?

Volvamos a Pessoa en su escritura a través de los heterónimos. ¿Qué nos dice el poeta en su creación literaria? ¿Cómo explica el origen de esta extraña alquimia en la que se convierte en un hombre múltiple, en la que se trasmuta en otro diferente de sí, en el que su unidad se convierte en multitud? Pero, además, vamos a tratar de situar ¿Qué nos enseña esta extraña e inquietante creación acerca de la estructura del psiquismo?

¿Qué nos dice el autor en el poema que titula nada menos que *Autopsicobiografía (1998): El poeta es un fingidor/ finge tan completamente/ que llega a fingir que es dolor/ el dolor que de verdad siente*.

El Poeta nos muestra acerca de lo real del dolor y su máscara en la poesía. La máscara que el poeta inventa es lo simbólico de la escritura, es lo que vela y devela eso de lo real que es de condición incognoscible. El arte en sus diversas expresiones hacen aparecer lo inaprensible: La música hace sonar lo inaudito, el pincel del pintor hace aparecer lo invisible, el escritor en su pluma revela lo incognoscible.

Artistas, escritores y poetas van siempre delante nuestro en sus expresiones, en sus producciones. El artista precede al analista, nos enseñó Jacques Lacan. De allí que contrariamente a una práctica común en tiempos anteriores donde los psicoanalistas analizaban al artista a través de su obra, lo que ahora pretendemos es dejar que el artista nos enseñe allí donde a través de sus producciones logra revelar algo de ese real que se nos escapa como arena entre los dedos y que intentamos afanosamente atrapar a través de nuestros conceptos.

Dejemos que Pessoa nos enseñe. Vayamos a sus heterónimos para ir a buscar qué nos revelan acerca de la estructura del psiquismo. Les propongo leer lo que el poeta nos transmite acerca del origen y función de las múltiples personalidades por él creadas.

En su carta a Adolfo Casais Monteiro fechada el 13 de Enero de 1935, desde el apartado de correos 147 de Lisboa, el poeta explica las razones de su producción. Refiere la génesis de sus heterónimos como un trazo profundo de una histeria que liga a la neurastenia. Aclara que esto ha derivado en una tendencia a la despersonalización y la simulación. Advierte que sin embargo estos fenómenos no se han materializado en la vida práctica y en su relación con los demás, sino que se han mentalizado. Culmina su breve explicación “psiquiátrica y psicoanalítica”, como la denomina, diciendo que su “histeria asume principalmente aspectos mentales, así, todo acaba en silencio y poesía”. Más allá de su autodiagnóstico lo que Pessoa expresa es como su producción poética, su silencio y poesía, deriva de su “mentalidad”, de su tendencia a lo mental. Es decir que crea esos mundos ficcionales que reemplazan a la vida real.

A continuación consideramos lo que nos dice Jacques Lacan sobre Pessoa. El psicoanalista

francés ubica como “enfermedad de la mentalidad” cuando se produce un imaginario libre separado del narcisismo. En el poeta Portugués se trata de un imaginario proliferante, múltiple, fragmentado. El mismo poeta lo dice: “Puedo imaginarlo todo”. Lo que él dice imaginar es: “Puedo escribir ficciones, incluso ficciones convincentes para el lector”. Cuando leemos a cada uno de sus heterónimos: Reis, Caeiro, de Campos, Soares, o Fernando Pessoa-el mismo, estamos convencidos que cada uno de ellos es quien desde su vida nos escribe sus poemas. Pero además agrega: “Puedo imaginarlo todo porque no soy nadie”. Es en su propia letra donde leemos este defecto narcisista, “no soy nadie”, con su extraordinario talento de crear ficciones como “nadie”.

Sigamos a la letra su decir. En su carta continúa: “Desde niño he tenido la tendencia de crear a mi alrededor un mundo ficticio, a rodearme de amigos y conocidos que nunca han existido. Y más adelante “Desde que me conozco como aquel que defino ‘yo’, recuerdo haber dibujado mentalmente en aspecto, movimientos, carácter e historia, varias figuras irreales”. Es decir que al constituir su yo aparece necesariamente que hay otros. Figuras irreales que vienen a hacer realidad su yo, acompañantes que vienen a cubrir a ese nadie que lo remite a una soledad mortífera.

Pessoa sitúa como el primer heterónimo a Chevalier de Pas, creado a los 6 años. Dice: “yo me escribía cartas tuyas a mí mismo”. Continúa relatando que esta tendencia a crear otro mundo no abandonó su imaginación durante 30 años. Va a dar carta de nacimiento a su producción de heterónimos el 8 de Marzo de 1914. Dice: “Ese día me acerqué a una cómoda alta y, tras tomar una hoja de papel comencé a escribir de pie, como escribo cada vez que puedo. Y escribí treinta y tantas poesías seguidas en una especie de éxtasis del que conseguí definir su naturaleza”. “Fue el día triunfal de mi vida” asevera. Y luego continúa “Y lo que siguió fue la aparición de alguien a quien inmediatamente di el nombre de Alberto Caeiro”. Pidiendo perdón por lo que califica un absurdo dice: “en mí había aparecido mi maestro”. Prosiguiendo su relato nos dice que continuó con su producción escribiendo seis poesías a las que atribuye a Fernando Pessoa. De este modo van a aparecer en su magia creativa Ricardo Reis, Alvaro de Campos, con sus producciones, biografías, estéticas.

Nos preguntamos: ¿Cuál ha sido la operación psíquica necesaria para que este personaje solitario haya podido acompañar su nada como ya lo había realizado en su soledad infantil? Este solitario oficinista lisboeta, rutinario y formal, cuyo padre muere cuando él tenía 5 años, y al año siguiente, a sus 6 años fallece su hermano y semejante, realiza su primera creación fantástica haciendo aparecer a Chevalier de Pas, construyendo así una figura que le escribiera y acompañara en su soledad. Esta creación ya constituye un intento de zurcir, de remedar, esa carencia abismal en el que el niño permaneció tras la muerte de su Padre y de su hermano.

Esta tendencia a la creación mental, a la imaginación creativa sólo termina de estructurarse cuando el poeta realiza la operación fundamental. Él nombra “el día triunfal de mi vida” allí donde fluyen en un éxtasis creativo sus creaciones heteronimias. Dice “en mí había aparecido mi maestro”, calificando esta frase de absurda. ¿Qué nos está diciendo? Que la operación del Nombre del padre se produjo produciendo un anudamiento en su estructura psíquica.

El narcisismo no es únicamente lo imaginario. Implica un anudamiento, es decir que la imagen se anude a las insignias del sujeto, con esos rasgos de identificación en lo simbólico, y que un goce se inscriba. En sus producciones ficcionales, en esa fragmentación en cada uno de sus personajes, en esta materialización de la escisión de su yo en múltiples personajes, Pessoa paradójicamente hace un armado de su yo. Lo que va a producir es anudar en una estructura múltiple, a través de un imaginario libre y pletórico, aquello que de otro modo hubiera permanecido en la nada y en la fragmentación de su psiquismo.

Tengamos en cuenta que se trata de esta “enfermedad de la mentalidad” que el mismo Pessoa dice que no se expresa en la escena social, sino más bien en su solitario y hermético mundo. Lo que Pessoa inventa como recurso a través de las múltiples personalidades literarias es crear una comunidad de yoes que siendo múltiples constituyen el armado de un yo. Justo él, cuyo nombre

se traduce como persona, realiza una operación en que una multiplicidad de nombres y voces poéticas confluyen. Pessoa se anuda a partir del anudamiento de los distintos nombres que siendo comunidad se articulan en su yo. ¿Pero qué viene a remediar esta operación, qué herida logra suturar?

Los heterónimos pessoanos cubren y develan un vacío estructural, un real imposible de nombrar, donde Pessoa se desvanece como una sombra en el registro del narcisismo. Apela a un imaginario floreciente, múltiple y fragmentado, sin suficiente anclaje en lo real del cuerpo: El poeta dice a través de Soares en el *Libro del desasosiego* (2014) “Nunca fui más que la huella y el simulacro de mí mismo”; “la ficción me acompaña como mi propia sombra”; “cada sueño mío es inmediatamente encarnado en otra persona que pasa a soñarlo, y no ‘yo’.”

Si el artista es quien precede al analista, si siempre va delante de nuestros pasos mostrándonos el camino. ¿Qué nos enseña entonces la operación pessoana? Quizás viene a mostrarnos que toda *pessoa*/persona/per-sonare es, efectivamente, nada más que una máscara, que nos constituimos a partir de los múltiples espejos en los que nos reflejamos. Viene a desmitificar esa ilusión tan cara a los seres humanos de nuestra indisoluble unidad del yo. Somos uno y al mismo tiempo múltiples. No logramos disimular lo contradictorio que se manifiesta en nuestro yo. A veces el amor se enseñorea en nuestras vidas y nuestro lazo con el semejante se manifiesta apacible y generoso, mientras otras veces es el odio más feroz el que anida en nuestro espíritu y somos capaces de las peores crueldades. Estas vivencias son muchas veces puestas en acto en nuestra vida cotidiana y otras se manifiestan en nuestras más ocultas fantasías o sueños diurnos o se expresan en nuestros sueños. Pessoa, entonces, con sus heterónimos, con ese enjambre de yoes anudados oculta y al mismo tiempo revela su condición de sujeto, al modo que cada uno de nosotros intenta con nuestro yo amordazar eso que sin embargo se revela en nuestros lapsus, síntomas, sueños, chistes en el cotidiano vivir.

Por último, quiero decirles que es el arte a través de sus distintas manifestaciones otra de las formas que tenemos los seres humanos para expresar lo que está en cada uno de nosotros. Freud nos da la pista cuando en dice en *El poeta y la fantasía* (1909) que el poeta expresa en sus creaciones literarias lo que los humanos intentamos ocultar acerca de nuestras fantasías en tanto estas nos avergüenzan o nos escandalizan. Con el arte logramos superar las barreras que anteponeamos en nuestro yo logrando revelarlas. Dice también: “Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer preliminar, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones que nos procura en el interior de nuestra alma”. Sitúa así una ganancia de placer o placer preliminar eso que el poeta nos brinda a través de la expresión estética, una especie de soborno para dar salida a nuestros deseos más egoístas o contrarios a la moral. En este sentido la creación literaria constituye la prosecución en la edad adulta de los juegos y de los ensueños vigiles en los cuales, primero el niño y después el adolescente, se arman un mundo imaginario que ellos toman muy en serio. Siguiendo a Freud, Serge André (2000) plantea que los escritores revisten sus fantasmas con una máscara placentera a fin de seducir al lector y logran desculpabilizarnos de la vergüenza que todos nosotros experimentamos respecto de nuestras propias fantasías.

He querido acercarles estas ideas freudianas para agradecer en ustedes los poetas presentes, en los estudiosos de las distintas formas de la expresión de la letra, a todos aquellos que han dedicado su vida al amor por las palabras permitiendo que la cultura avance, aunque siempre en fracaso, frente a las formas del malestar y el odio. Agradecer así a la posibilidad que nos dan de dar curso a nuestras más caras y a veces negadas fantasías, posibilitando a aquellos que no contamos con el precioso don de la poesía el placer de leer que constituye, junto al escribir, según alguna vez dijo nuestro entrañable Borges “una de las formas asequibles de la felicidad”.

Bibliografía

- André**, Serge, *La escritura comienza donde el psicoanálisis termina*, en Postfacio de la novela *Flac*. Buenos Aires. Ed. Siglo XXI. 2000.
- Baricco Alessandro. *Tres veces al amanecer*. Anagrama. Barcelona. 2012
- Eidelberg, Alejandra, “*Genio y locura. (De cómo una pessoa se inventa multiplicándose)*”, *Virtualia, Revista digital*, Año XII, 2013
- Freud, Sigmund, *El poeta y la fantasía (1908)*, Obras completas, t. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973
- Pessoa, Fernando, *Libro del desasosiego*, Buenos Aires. Emecé, 2014.
- Pessoa, Fernando, *Poemas*, Buenos Aires, Editorial Lozada, 1998.
- Soler, Colette, *La maldición sobre el sexo*. Buenos Aires. Manantial, 2000.
- Tabucchi, Antonio, *Un Baúl lleno de gente. Escritos sobre Fernando Pessoa*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1998.
- Vegh, Isidoro, “*El ensayo: Psicoanálisis y escritura*”, *Revista Imago agenda*, N^o 144. Buenos Aires, 2010.

